



Çağlar Boyunca  
İletişim Sanatı Olarak

# DANS VE HALKDANSLARI

M. Tekin KOÇKAR

Spor ve  
Uygulama  
Dizisi

10

Kaplan Yayıncılık

**ÇAĞLAR BOYUNCA**  
**BEDEN DİLİNDE SANAT ve**  
**KÜLTÜR İLETİŞİMİ**

**DANS**

**VE**

**HALKDANSLARI**

**M.Tekin KOÇKAR**

**ANKARA Şubat 1998**

*Sayın, a  
Ahmet ŞENOL  
çalışmalarında  
başarılar dilerim.  
M. Tekin KOÇKAR  
[Signature]  
Eskişehir, 2003*

M. TEKİN KOÇKAR • 1978

**ÇAĞLAR BOYUNCA BEDEN DİLİNDE  
SANAT VE KÜLTÜR İLETİŞİMİ  
DANS VE HALKDANSLARI ©**

*Bağırzan Yayınevi - Ankara*

ISBN: 978-581-017-4-X

**Kapak Tasarımı:** Yr. Doç. Dr. M. Kazım SEZGİN

**Yayın Ön Hazırlık:** BAĞIRZAN YAYINEVİ

**Teknik Hazırlık:** Onay Ajans 0425 104 01 - Ankara

**Basım Yeri:** Kültür Ofset - Ankara

**İSTEME ADRESİ**

**M. Tekin KOÇKAR**  
Üniversite Evleri  
C.9 Blok D.26  
26040 ESKİŞEHİR  
e-mail: mickink@ttnet.net.tr

Konur Sok. 10/3 Kızılay - Ankara

Tel: (312) 419 79 93

## SUNUŞ

Yaşam, yanlışlardan alınan derslerin bileskesidir derler. Yaşamda yanlışla-  
mayı öğrenmek ise insanlığın çok ileri bilinç düzeyinde ulaşabileceği bir er-  
demdir. Ama yanlışlanmak, yaşamı da dondurmamak anlamına gelmez mi? Dönmüş  
bir yaşamdan kötüsünü düşünmek hile istemem doğrusu. Yanlış, aynı zamanda  
yaşamda acı çekmeyi ve sevinç de herberinde getirir. İnsan yaşamındaki tuhaf-  
lıklar, güven duygusu, başkaldırı, ihanet, sevgi, nefret, intikam gibi duygular ya-  
şanan her anın tadına varması konusunda insanı düşünmeye yönlendirir. Bu  
özelliklerin tümü dansa var. Dans da insan yaşamının en önemli unsurlarından  
biri. Hatta yaşamın kendisi. İnsan iletişimini ve bilgidirm avırlar sentezi kuşak-  
lara ulaşmasını sağlayan çok önemli taşıyıcı görevini de üstlenir dans. Bu açıdan  
bakıldığında insanların birbirleriyle nasıl ilişki kurduklarını, ilk insandan günö-  
müze gelinceye kadar dansa verdikleri önem kayesinde çok açık biçimde anlaya-  
biliriz. Dansı yapanlar kimler olursa olsun insan olmanın bütün özelliklerini de  
ortaya koymuşlardır kuşkusuz.

Ülkemizde eğitim politikalarını oluşturanların dansla ilgili son derece tutucu  
dışlanmış dans türlerini birbirinden ayırmak yoluna seçerek dansın iyi bir insan  
eğitimi aracı da olduğunu göz ardı ettikleri kanısındayım.

Bu kitapta dans kavramını halk dansları ile birlikte almaya bu nedenle karar  
verdim. Bence en önemli sanat alanlarından biri olan Dans Şaralı'nın özellikle  
Halem ne kadar zor, zahmetli ve riskli bir eğitim gerektirdiğini yaşayarak gö-  
renlerdenim. Uzun yıllar da Halkdansları için uğraş verdim. Sanırım şimdiye ka-  
dar iki dans tekniğini birbirinden ayırmak gibi büyük bir yanlışlık yapıldı diye  
düşünüyorum. Bu kitapla elimden geldiğince iki tekniği birleştirmeye çalıştım.  
Bunu yaparken çok şeyi az sözle anlatmanın zorluğundan kaynaklanan eksik-  
likler olabilir. Hoşgörü en büyük dileğim.

5 Mart 1998 - ESKİŞEHİR

M. Tekin KOÇKAR

Anadolu Üniversitesi

Halkbilim Araştırmaları Merkezi Müdürü



# İÇİNDEKİLER:

A. DANSIN DOĞUŞU VE GELİŞMESİ	25
1. İLK YILLARDA DANS	26
2. İLK İYİGARİ İKLARDA DANS	27
3. ORTAÇAĞ VE RONSANSTA DANS	32
4. 18. VE 19. YÜZYILLARDA DANS	36
5. 20. YÜZYIL DANSLARI	39
6. BALE	42
B. TÜRK DANSLARI	44
C. HALKDANSLARI	70
1. HALKDANSLARININ OLUŞUM KOŞULLARI	71
2. ANALİTİK HALKDANSLARI	73
a. Anadolu Halkdanslarının Kemerlenişimleri	75
b. Anadolu Halkdansları Bölge Çeşitleri	80
3. HALKDANSLARININ DERLENMESİ	97
a. Halkdansların Derleme Yöntemleri	97
b. Halkdansların Derleme Teknikleri	98
c. Halkdansların Derleme Soruları	115
4. HALKDANSLARININ ÖĞRETİMİ	118
a. Türkiye'de Halkdansları ve Öğretimi	118
b. Konusulan Yapılar Çalışmaları	118
c. Halkdansların Eğitici ve Öğretim	121
5. HALKDANSLARININ SAHNEYE HYGCI ANMAŞI	125
a. Sahne, Sahne Teyitleri ve Koreograflar	125
b. Oryantasyon ve Koreografi	128
c. İlk Düzenlemeler	134
d. Çiyim ve Halkdansları Çiyim	140
e. Halkdanslarındaki Sahne Makyajı	148
D. KAYNAKLAR	155



**A. DANSIN  
DOĞUŞU VE  
GELİŞMESİ**

## 1. İLKELLERDE DANS

İlkel insan algılayabildiği ölçüde kendine nedensellik yaratır. Algılayamadığı ya da bir nedene bağlayamadığı olayları, nesneleri, doğa üstü nedenlerle, kavramlarla, güçlerle açıklamaya çalışır. Böylece insan bilincinin soyutlama yeteneği gelişir. Kendine kutsal varlıklar oluşturur, çeşitli nesnelere saygı göstermeye başlar. Ardından tapınmalar, ayin ve büyüler gibi ritüel törenler oluşur. İlk dans, bu törenlerde tarım (tahıl, pamuk, fındık, üzüm gibi ürünlerin ekimi, hasadı, harmanı); hayvancılık; deniz-kara avcılığı; savaş, evlenme gibi sosyal ve ekonomik olaylardır; yağmur, kar, fırtına, deprem, dalga, ağaçların rüzgarla sallanması gibi doğa olaylarının; kötü ruhları kovma, bereket, güç dileme, sağaltma gibi ruhsal-dinsel olayların "gerçek"ten soyutlanarak hareket ve ritimle anlatılması sonucu doğdu. Dans, ilk insanlar için anlaşmakta çektikleri güçlüğü buldukları ilk çözümdü.

*"...İlk insanlar onbinlerce yıl önceki o müthiş çaresizlikler içinde, doğaya karşı sürdürdükleri ölüm kalım savaşı sırasında olayları yorumlayabilmek için dinsel-metafizik yöntemler kullanmak zorunda kalmışlardır. Doğa ile kurulan ilişkilerindeki pratik uzluğu, bunlardan sağlanan umutların birbirinden kopukluğu, genellemeye gitme olanaklarının kısırlığı, kavramların eksikliği...vb.gibi etkenler bu gereksinimlerin o, ne denli oluşmuşlardır."(TEBER,1978,s.14)*

Teber'ın yukarıdaki alıntıda belirttiği, ilk insanların iletişim kurmakta karşılaştıkları güçlüğü danslı anlatımla çözmeye çalıştıkları-savını destekler niteliktedir.

Ülkemizde dansla ilgili yayınlanan ilk yazıda Rıza Tevfik şunları ileri sürüyor:

*"...Daha öğrenmek gereğini anlayamamış, hatta uygar bir insan gibi yürüme yeteneği bulunmayan ilkeller bile uygar uyumamayı bilmeyenler. Onların kendilerince bazı özel kurallara bağlanmış ve düzgün devinimlerle uyumluluk içinde olan müzikleri vardır."(SERNİKİ,1976,s.3)*

Günümüzde bile Afrika ya da Avustralya da yaşayan ilkel yerli kabilelere bakıldığında onların da doğum, ölüm, av, savaş, evlenme gibi bütün törenlerinin ritüel olgulardan oluştuğunu ve bu törenlerin büyük bölümünde dans olayının varlığını görmek mümkün. And'a göre "bu tören danslar bir görev, bir ödey kavramıyla birleştğinde" topluluğun bireylerini birbirine bağlayarak onları belli amaçlara yönlendirir. (AND, 1974, s.14)

Çünkü ilkel insan her şeyi bir amaç için yapar:

*"...insan onun yararmakla gücünü arttırmakta ve yaşayışını zenginleştirmekte kendine gerçek bir yol buldu. Aya çıkmadan önceki çılgın toplu dans, topluluğun güven duygusunu gerçekten artırıyordu; yüze sürülen savaş boyaları, atılan savaş çığlıkları savaşçıyı gerçekten daha kararlı yapıyor, düşmanı ürktürüyordu." (FISCHER, 1980, s.39)*

Dansın fiziksel oluşumunda insanın çocukluk çağlarıyla, ilkel insanın ilk hareketlerinin etkisi aymdır.

İnsan doğası gereği, daha yaşamının ilk yıllarında bile sevdiği bir yiyeceği ya da oynadığı gördüğünde el çırparak, adlayıp zıplayarak, sevimli gülücüklerle bağırarak sevincini anlatmaya çalışır. İsteddiği bir şeyi alamadığında ya da istemediği bir hareketi yapmaya zorlandığında ise kızıp bağırarak, kaşlarını çatarak, ağlayarak, tepinerek, ellerini döver gibi sallayarak duygularını dile getirir.

Yine Rıza Tevfik'e göre:

*"İlkellerin oyuna verdiği önem hiçbir uygar ulusda görülmemiştir. Hatta güzel sanatların uygarlıkla birlikte gelişmesine karşın dansın öneminden değer yitirmesi ve uygar uluslarda toplumun geçim koşulları ve gereksinimleri nedeniyle aldığı değeri, ilkellerdeki yaşandaki tüm niyetleri içerdüğünden toplumsal önemi birçok araştırmacının dikkatini çekmiş ve "bu ulus için dansın önem derecesi uygarlık düzeyi ile ters orantılıdır" yargısını çıkarmıştır." (SERİKİL, 1976, s.4)*

İlkellerin dansa av kadar önem verdiğini arkeolojik buluntulardan yararlanarak da anlayabiliyoruz. Anadolu'da Çatal Höyük'te bulunan 9 bin





*Arkaik döneme ait, üzerinde el ele tutuşmuş dansçılar bulunan pişmiş topraktan yapılmış, çan biçiminde heykelticik.  
(TANAGRA - BOEOTIA)*



*Yerel törende dans edenleri simgeleyen ağaç kabağı üzerine boyanmış figürler.  
(Umbakumbi Deresi - AVUSTURALYA)*

yıl öncesine ait, insanoglunun yaptığı en eski renkli davar resminde bunu görmek mümkündür. Resimde dansçılar pars derisi giyinmiş, ellerinde ok ve yaylarla davul eşliğinde dans ediyorlar. And'ın saptanmasını göre davulun tokmağının biçimi bugün Anadolu'da kullanılan davul tokmağının aynıdır. (AND, 1964, s. 120)

SAYGUN ise hem dansı hem müziği ilkel törenlerin ayrılmaz bir parçası olarak görüyor ve taşıdıkları anlamları törenin niteliğine bağlıyor:

*"İlkel insanda, bir ayinsel parçası olmayan, gerçekten bir amacı olmayan bir harekete rasilamak olanaklıdır. Müzik, sözelimi ölenin ruhunu sakinleştirmek için söylenen bir ağı olacak, böylece amacı ölüden canlılara gelebilecek zararları önlemeye çalışmak olan kurmaşık bir ayinsel törenin bütünleşici parçası haline gelecektir. Dans ise, sözelimi bir kavga salmestinin canlandırılması olacak ve o da törenin bir parçası olacaktır."* (SAYGUN, 1975, s. 23)

İlkel büyüünün temeli yansılamaya dayanır. Dış dünyanın somut bazı yasalarla yönetildiğini daha kavrayamamış olan ilkel insan henüz algısal bilgi aşamasındadır. Bu nedenle ilkel tapınmaya başvurur. THOMSON, bilinçli öykünmenin (yansılamanın), insana maymunu atalarından kalan bir özellik olduğunu belirtiyor:

*"...insan yopacağı işi önceden ya da sonradan gösteri olarak gerçekleştiriyordu. Bunun nesnel bir işlevi vardı: insanın o işi daha iyi yapabilmesini sağlıyor, yeteneğini geliştiriyordu. Yansılama böyle doğdu. Örneğe, çalışmadaki sey ve gördü devinimleri gerçek çalışma süresinden ayrı olarak, türküyü dansı birleştiren bağımsız bir etkinlik durumuna getirdi (...) Totem bir bitkiyse büyümesi ve insanlar tarafından toplanması, bir hayvansa belirleyici özellikleri ya da yakalanması ve öldürülmesi gösteri olarak gerçekleştirilir (...) Tıbbi yaşamın daha ileri aşamalarında yansılama danslarının bütün doğa olaylarına uygulandığını görürüz: Ekinlerin büyümesini sağlamak amacıyla yapılan danslar, doğal yıkımları önlemek için yapılan danslar, solup küşölen oyu veniden canlandırma için yapılan danslar."* (THOMSON, 1987, s. 58-59)

## 2. İLK UYGARLIKLARDA DANS

### Yunan Uygarlığında Dans:

Eski Yunanistan'da dans, şiir ve ezgiiden ayrı düşünölemezdi. Bu üç sanat dalı, **Müzik** (Müz'ler sanatı) adı altında tek bir sanat dalı halinde birleşmişti. (ATAMAN,1947 s.35)

Müzik ve dansın, tutkular ve ahlak değerleri üzerindeki etkileri konusunu uzun azadiya ele alan düşünce **EFLATUN** dansı, kişiyi soylulaştıran, uyumlu ve zarif kılan, kendisi ve toplum yararına eğiten bir medya olarak görüyor ve ideal "**Devlet**"inde dansa yer verilmesini istiyordu. (EFLATUN,1985 s.100)

ATAMAN da benzer nitelikte bir saptamada bulunuyor:

*"...Ailenti, kabilenin veya şitenin yücefi bahıs konusu olan bazı törenlerde delikanlılar teganni ve dans edebilmeli idiler. Köle ve esir olmıyan her çocuk teganni emmeyi, lir veya flüt çalmayı öğrenmekle mükellefi." (ATAMAN,1947 s.36)*

Eski Yunan Tiyatrosunda, şarap tanrısı **Dionysos** onuruna yapılan törenlerde **Dithyrambos**'ların halka biçiminde toplanarak yaptıkları neşeli dans, iki ayrı yönde gelişerek bir taraftan **Tragedya**'yı, diğer taraftan da **Komedya**'yı doğurmuştu. Tragedya'nın dinsel düşünceye dayalı ağır ve kibar tavrılı dansına "**Emmelia**", Komedya'nın siyasal hicivli, açık saçık dansına da "**Kordaks**" denirdi. (NUTKU,1985 s.28-42)

Eski Yunanistan'daki diğer dans türleri de özelliklerine göre şöyle sıralanabilir: İsparta'da doğmuş olan "**Dipodi**" ve "**Bibasis**", savaş dansı "**Pyrrhique**", ziyafetten sonra yapılan dans "**Komos**", zerafet dansları "**Kollinikos**" ve "**Hedikomos**", kadınlar dansı "**Keladisma**". (ATAMAN,1947 s.51)

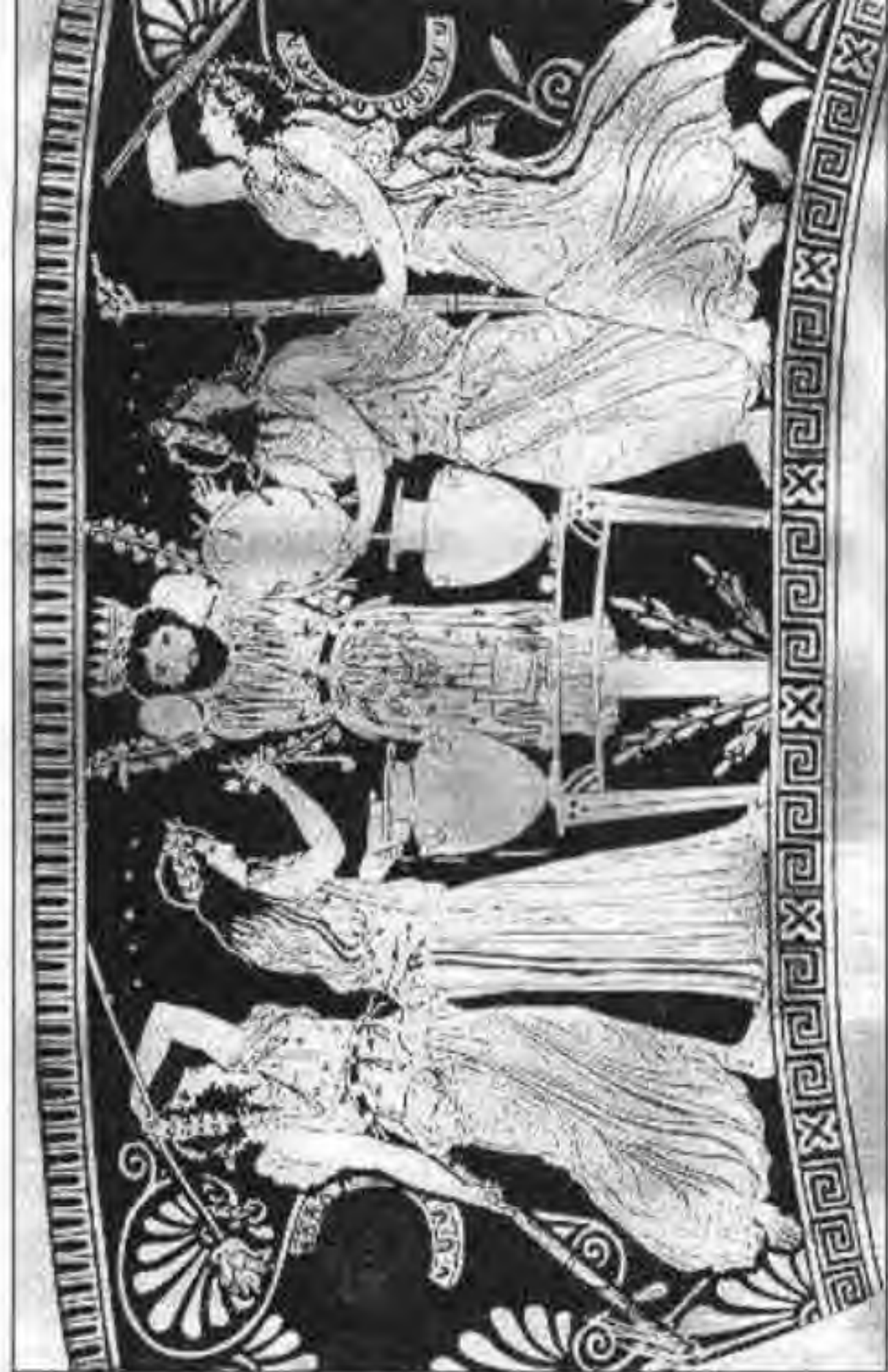


*Anaerkil toplumlarında doğum, evlenme ve ölüm törenlerindeki ritüel tapınmalar ana tanrıçanın kutsallığına adanırdı. Bunu örnekleyen, tacı üzeriinde trans halinde dönerek dans edip tapınmaların figürleriyle süslenmiş ana tanrıça başı. (KIBRIS, 1.Ö. 6.yy.)*





*Eski Yunanistan'da APOLLO onuruna yapılan bir festivale  
dans eden kız ve erkek figürü  
(TARANTO, y.l.Ö. 410)*

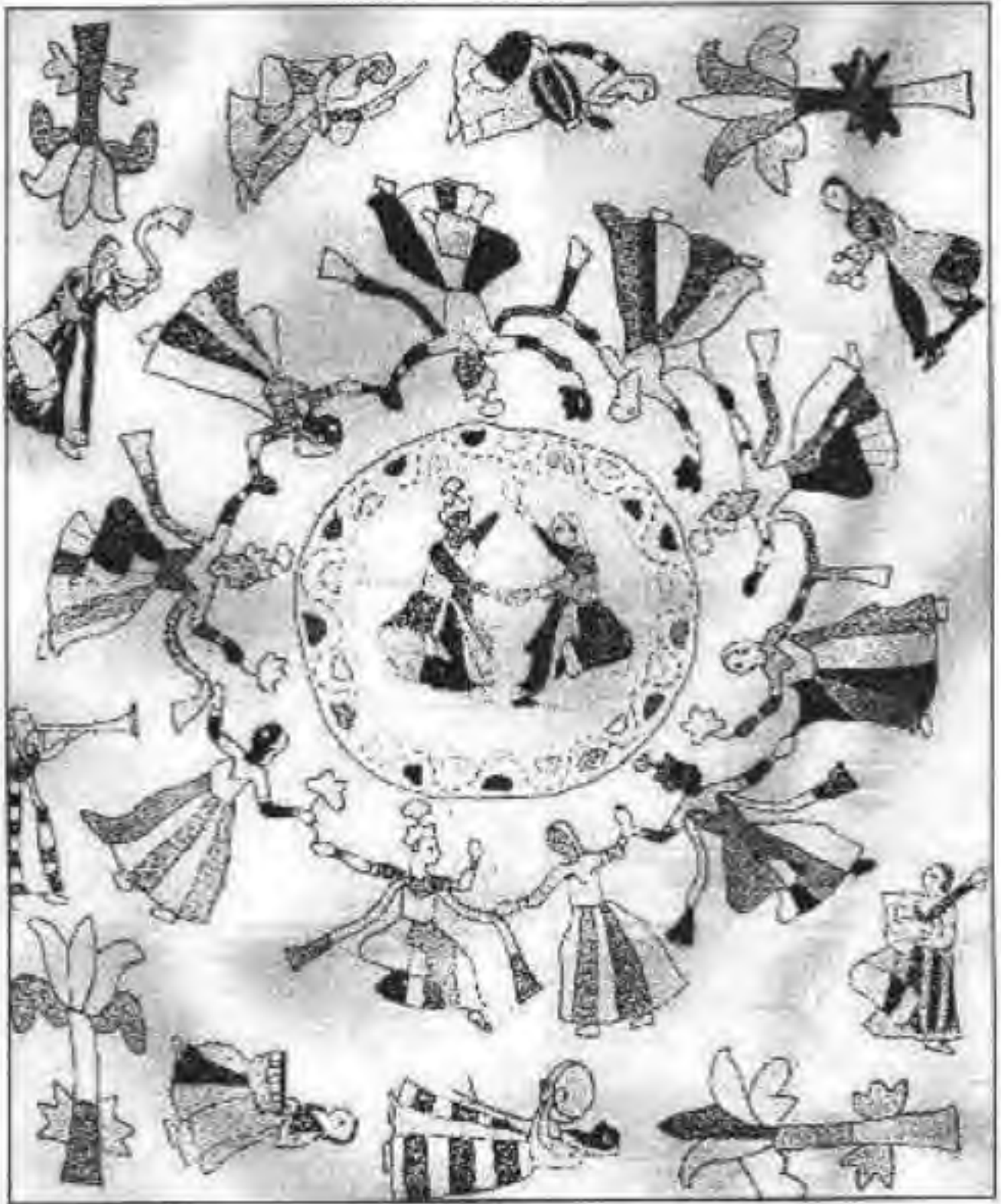


MAENADS- DIONYSUS'u toparken. Başlı piyancı toprak kupa.  
(NAPOLI Ulusal Müzesi,  
STAMNOS, v.10. 426)



*Eski Yunanistan'da birçok yarı-tanrısal kahramanın görevi bu dünyanın insanına öteki dünyadan bir hazine getirmektir. Bu görev o hazinayı koruyan güçlerle mücadeleyi gerektiriyordu. POSEİDON'un oğlu HERCULES ile TRİTON arasındaki savaş sırasında el ele tutuşarak dans eden NEREİD'lerin resmedildiği boyalı, pısmış topraktan yapılmış çanak. (YUNANİSTAN, I.Ö. 6.yy)*





*Hind mitolojisinde tanrı KRISHNA ile GOPIS'in danslarına, el ele  
tutunarak danslarıyla, çalgılarıyla eşlik eden çoban kızlar.  
Hindistan'da düğün hediyelerinin örtülmesinde kullanılan, muslin ku  
maş üzerine sim işleme örtü.  
(KUZEY HİNDİSTAN, 18.yy)*





*CORYBANTES* dansçı,  
Yunan rölyefi,  
(VATIKAN MÜZESİ).



*Yunan hasat ve bağbozumu festivallerinde, bereket taneileri danslarla  
yereleştirilirdi. Pizzmiş topraktan yapılmış röliyeş üzerine resmedilmiş  
Bağbozumu Dansı.*

*(MYRENE, Küçük Asya, ROMA dönemi)*



*PYRRIC dansı. Bu dans CRETE'den SPARTA'ya ve diğer Yunan  
bölgelerine kadar yayılmıştı. Röliyeş'te Küçük ZEUS'a tehdit eden  
CHRONOS (Saturn)'tan onu koruyan KOURETES'in Pyrric dansı  
anlatılıyor. (CAMPANIAN röliyeşleri, LOUVRE Müzesi, PARIS)*

## Roma Uygarlığında Dans

Eski Romalıların dansları, sahne üzerinde çalınp söylenen ünlü şiirlerle eşlik etmek, bu şiirlerdeki kişileri ya da olayları taklit etmeye dayanan hareketlerdi. Ancak bu hareketlere pek dans denemezdi. Çünkü Romalılar için dans etmek soysuzluğun bir simgesi idi. Dansı esirlere yaptırırlardı. (ATAMAN, 1947, s.64)

Romalılar, İmparatorluğun yıkılış dönemlerine doğru sahne ve seyirlik oyunlarında büyük ilerlemeler kaydettiler. Danslar eski inceliğini yitirdi ise de, dansın toplumsal önemini kavrayan Romalılar, soyluların kızlarına dans dersi dahi aldirdılar.

## Mısır Uygarlığında Dans

Eski Mısır'ın müzik ve dans yaşamı ile ilgili bilgileri arkeolojik bulgulardan alıyoruz. Mısır uygarlığının, döneminin en muhteşem ve büyük uygarlığı olduğunu günümüze kadar ulaşan anıtlardan, rölyef ve resimlerden öğrendiğimiz bu ulusun oldukça ileri düzeyde müzik ve dans sanatına sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Eski Mısırlılar dansı diğer birçok uygarlıkta olduğu gibi dinsel amaçlı törenlerde, hasat ve bolluk için düzenlenen şenliklerde yaparlardı. Cenaze törenlerinde ise maskeler takarak yaptıkları dansa ölüm dansı denirdi.

*"...Mısırda tek, çift veya grup halinde yapılan dansların dramatik, lirik ve grotesk şekillerini din, kültür, taklit, ifade ve savaş temeline dayanan şekillerini resimlerden izlemek kabili olmaktadır."* (ATAMAN, 1947, s.22)

Mısırlılar gibi diğer eski çağ uygarlıklarının birçoğunda da değişik dans türleri gelişmişti. Babil, Asur, Pers gibi Ortadoğu ve Mezopotamya, İnka, Aztek ve Maya gibi Amerika uygarlıklarında da dinsel, dindışı ve savaş dansları bulunduğunu ve bu uygarlıklarca oldukça önem verildiğini arkeolojik bulgulardan anlayabiliyoruz.

## Hint Uygarlığında Dans

Hindistan'da tiyatronun yaratıcısı sayılan **Brahma**, **Budha** dininin ilkelerini anlatan dört Veda'ya "Natya-Veda" denilen ve konusu tiyatro olan beşinci Veda'yı ekledi. İ.Ö. 200 yılında da Hindistan'ın en eski müzik kuramcısı **Bharata Muni**, "Natya-Şastra" adını verdiği dünyanın en eski dramaturji çalışmasını yaptı. Natya-Şastra dans, oyunculuk ve dram sanatlarını ele alan bir yapıtı. Bu yapıtla birlikte oyunlu dans ve şarkılar, efsaneleri ve dinsel konuları işliyordu.(NUTKU,1985,s.26)

Sonraları çok gelişme gösteren Hint dansı "**Kathakali**"yi ortaya çıkardı. Kathakali doğunun en gizemli anlatım dansıdır. Yalnızca "**Mudra**"nın (elin duruş biçimi) dörtbinden fazla türü olduğu saptanmıştır. Bu tür geleneksel Hint dansları, **Budha** öğretisini ve evrensel epikleri içeren "**Ramayana**"("Ram" dans anlamına gelir) ve "**Mahabharata**" masallarını anlatır.

## Çin Uygarlığında Dans

Çin'de İ.Ö.2200 yıllarında dahi çok düzenli dinsel törenlerin yapıldığı ve savaş başarılarının danslı anlatımla sahneye aktarıldığı belgelenmiştir. Şang Hanedanı'nın tahta olduğu sürede (İ.Ö.1766-1122) danslar yağmur yağdırma, ekin biçme gibi sosyal içerikli olarak, kurulan bir sahne üzerinde yapılırdı. Dinsel ezgilerle desteklenen bu dansların izleyicileri ise diğer uygarlıklarda olduğu gibi halk değil imparator, saraylılar ve din adamlarıydı.

## Japon Uygarlığında Dans

Japonya'da dans sanatı yine dinsel kökenlidir. Japon tiyatrosunun temeli olan "**Kagura**"lar, Japon danslarının da atası sayılır. **Şinto**'ya tapınmak için düzenlenen bu dansın sanatçıları da Şinto tapınağının kadın dansçıları idi. Kagura'nın kapsamı içinde avcılık törenlerinden kalan "**Şişi**" dansı da vardı. Kagura tanrının varlığını, her an her yerde olduğunu anlatmak için yapılırdı.





*Hindî bir BHARATANATYAM dansçısı*



"No rösterisi"

*KABUKI'de Kadın rolünde bir aktör*

Japon danslı tiyatro sanatında oldukça önemli yer tutan danslar da "Gigaku", "Bugaku", "Kyogen", günümüze dek varlığını sürdürerek önemini yitirmeyen "No" ve "Kabuki" danslarıdır. (NUTKU,1985:ss.122-127)

No, geleneksel biçimiyle bir yüksek zümre tiyatrosudur. Başrolü yüzü maskeli bir dansçı oynar. Maskeler dansçının ait olduğu sosyal sınıfı, kişiliğini, yaşını ya da içinde bulunduğu ruhsal durumu belirtir. Sembolik anlatımı oldukça fazla olan No da dansçının elindeki yelpaze bazen bir bıçak, bazen bir saç fırçası, bir içki kadehi, bir kelebeği, ok ve yayı, uzaktaki bir dağ ya da yere düşen bir kar tanesini simgeler. Eşlik müziği de geleneksel Japon 5'li sisteminde göre düzenlenmiştir. Orkestra ise bir tahta flüt ve üç vurmali çalgıdan oluşur.

Kabuki, No'nun daha bir geliştirilip, basitleştirilmişidir ve alt tabaka yani burjuva kökenlidir. Koyu bir makyaj ve makyajlarda stilizasyon ön plandadır. Kabuki dansında jest ve mimiklerin önemi büyüktür. Çalgıların ve müziğin de No'ya oranla önemi daha fazladır. Müzik Kabuki'de ruhsal bir güdülemeye sağlamaktadır. Birkaç nota ile izleyici uyandırılır, yutuluşak parçalarla aşk ve özlem anlatılır ya da birkaç sert davul vuruşuyla azgın duygular dile getirilir. Temel çalgılar flüt ve davuldur. Konuları No'ya göre daha gerçekçidir. Çoğunlukla aşktan kaynaklanan kıskançlık duyguları, ölümcül kavgalar ve Samuraiların düelloları konu edilir.(ÇOLPAN,1964,s.3)

### 3. ORTA ÇAĞ VE RÖNESANSTA DANS

Roma'nın yıkılışından sonra Avrupa'ya egemen olan Katolik kilisesi-  
nin baskısı ile değişik konularda yapılan dans gösterileri yerini halkın eğ-  
lenceli danslarına bıraktı. Bu dönemde insanları eğlendirmek için yapılan  
gösteri dansları "**Juggler**" denen, seyyar ozan, dansçı, şarkıcı ve müzis-  
yenin yerini tutan kişilerce yapılırdı.

Bu danslar daha sonraları soylular tarafından düzenlenerek gösterişli  
kostümlerle saraylarda kral ve kraliçe karşısında oynanan toplum dansla-  
rı haline getirilmiştir.

12.yüzyıla kadar yapılan danslarla ilgili ayrıntılı bilgiye sahip değiliz.  
Ancak bu yüzyıldan sonra yazılı ve sözlü Avrupa edebiyatında dansla il-  
gili bilgileri bulabiliyoruz.

12.ve 15.yüzyıllarda gezici şairler olan "**Tulber**"ler, şiirlerinde "**Vi-  
el**" adı verilen bir çalgı eşliğinde yapılan "**Estampie**" danslarından söz  
ederler.

Yine bu yüzyıllarda Avrupa saraylarının başlıca eğlencesi olan "**Das-  
dans**" yapılırken, köylüler de halka biçiminde sıralanıp varyantı olan  
"**Karar**" dansını oynamışlardır.

19.yüzyıla kadar Avrupa'da yapılan danslardan bazıları şunlardır:

**Gavot:** 15.yüzyılda çok moda olan canlı bir köylü dansı. Fransa'nın  
güneydoğusunda yaşayan "Gavot"lardan kaynaklandığı söyleniyor. Ga-  
vot, saray salonlarına girdiğinde "Brandt" dansından uyarlanan sekmeli  
adımlarla yapılmaya başlanmıştı. Çiftler dansın sonuna geldiklerinde eş-  
lerini öperek dansı tamamlarlardı. Sonraları dansın hareketleri gittikçe  
ciddileşip, öpücüklerin yerini eşlerin birbirlerine verdikleri çiçekler al-  
dı.(KERESTECİ,1989)

**Volt:** 15.yüzyılda bir süre oldukça kaba bir köylü dansı olarak görülen  
Volt, İngiltere Kraliçesi I.Elizabeth tarafından bir baloda yapılmışa hemen  
saraylarda moda oluvermişti. Volt'da çiftler yüzyüze durarak oldukça hız-  
lı bir şekilde dönerlerken, kadınların arada bir ayakları yerden kesilirdi.  
16.yüzyıl sonlarında Volt'un yerini "**Courrante**" almıştır. Çok uzun yıl-  
lar yerin koruyan bu dans üç zamanlı müzik eşliğinde, hafif ve sık sık ya-  
pılan sekme hareketlerinden oluşurdu.

**Morisco:** Bacaklara çingiraklar takılarak, yüz siyaha boyanarak yapılan eski bir 15.yüzyıl İspanyol dansı. Tarihçi **HAMMER**, yazılarında 16.yüzyıl İstanbul düğünlerinde bu dansın yabancılarla oynandığını yazmaktadır. Bu nedenle Morisco dansının doğudan geldiği sanılıyor. 1588'de **Thoinot ARBEAU** yayınlamış olduğu dans kitabında da bu danstan söz etmektedir. (AND,1982,ss.188-189)

**Saltarello:** 6/8 ölçülü, kıvrak bir dans olan Saltarello, İtalyan kökenlidir. Hoplamak-sıçramak fiili olan "saltare"den gelir.

**Menuet:** 14.Lü'nün saraya 1650'lerle getirdiği bir Fransız köylü dansıdır.En uzun süre yaşayan danslardan biridir. Küçük, belirli adımlarla ve zarif tavırlarla yapılır.(KERESTECİ,1989)

**Chacona:** Yaklaşık 1600 lü yıllarda ortaya çıkan kıvrak bir danstır. **Cervantes**, **Covedo** ve çağın diğer yazarları Meksika'dan geldiğini ileri sürmüşlerse de Meksika'nın yerel bir dansı mı yoksa orada değişime uğramış bir İspanyol dansı mı olduğu bilinmemektedir. Önceleri kastanyet kullanarak tek bir kadın ya da bir çift tarafından ağırbaşlı bir edayla yapılırken daha sonra çeşitli güç hareketleri içeren bir dans biçimine dönüşmüştür.(KERESTECİ,1989)

Bunların dışında adlarını sıralayabileceğimiz ortaçağ ve rönesans dansları: İngiliz kökenli 12/8 lik bir dans olan "**Gigue**", Venedik'te gondolcular arasında oldukça yaygın olan bir Tirol bölgesi dansı "**Forlene**", Bale'nin türediği dans olarak da bilinen "**Bourre**", yine İngiltere'den geldiği sanılan, 14.Lü ve 15.Lü'nün saraylarında çok moda olan "**Paspiet**", "**Rigodon**", "**Contrdans**", "**Anglese**" ve Polonya'nın eski asilzade dansı olarak bilinen üç zamanlı ve orta hızda yapılan "**Polonez**", 18.yüzyıla kadar Avrupa'da moda olan danslardan bazılarıdır.

Dans, bu yüzyıllarda saraylıların bir ayrıcalığı durumundaydı. Böylelikle varlığını sürdürmek ve gelişmek zorunda olduğundan, dansa katı kurallar kondu, kurumlaştırıldı. İlk dans okulu 1661'de **Fransız Kraliyet Dans Akademisi** adıyla Paris'te kuruldu. Böylelikle ilk dans öğretmenleri daha 14.yüzyıldan başlayarak dansa kurallar koymaya başladılar.





*GAILLARDE*



*POLONEZ DANSI*

## 4. 18.VE 19. YÜZYIL DANSLARI

Bu yüzyıllarda Avrupa'da saray soylularına yeni sınıfların katılması ve burjuvazinin oluşmasıyla birlikte danslar saraylardan, büyük toplantı salonlarına geçti. Özellikle Fransız Devrimi sonrasında sosyete dansları oluşmaya başladı. Bu dönem danslarından bazıları şunlar:

**Mazurka:** Üç zamanlı, orta tempoda ve birinci zamanları vurgulu, Polonya kökenli bir sosyete dansıdır.

**Galop:** Hızlı ve iki zamanlı, bazı yerlerinde sıçramalar bulunan bir dansır.(KERESTECİ,1989)

**Cotignon:** Eski Fransız danslarından olup, koşma ve sıçrama hareketlerinden oluşan cotignon, sosyete balolarının sonunda yapılırdı. Dansı başta bir kavalye yönetirdi. Belli bir müziği olmayan bu dans Polka ya da mazurka müzikleriyle de yapılırdı. Cotignon'un anlamının bir çeşit kadın giysisinden geldiği sanılmaktadır.

**Kadril:** İngiliz "*Countrydance*"'ndan geliştirilmiş kırsal kökenli bir dansır. 19.yüzyılda çok moda olan bu dans beş ayrı hareketten oluşmuştu.

**Krakowyak:** Adını Polonya'nın Krakow şehrinden alan Polak kökenli bir sosyete dansıdır. Büyük gruplar halinde oynanan bu dansla çiftlerin ayaklarında büyük çivili ayakkabılar, bellerinde ise metal halkalar bulunurdu. Krakowyak dansını yapan çiftler bağırarak doğaçlama şarkılar söylerlerdi.(KERESTECİ,1989)

**Farandole:** İspanyolların "*Farandulla*", İtalyanların "*Farandola*" dedikleri eski bir Fransız eyalet dansıdır. Dansçılar kalabalık gruplar halinde el ele tutuşarak uzun bir zincir oluştururlar, bir ya da birkaç küçük davul ve düdük eşliğinde yavaş ya da koşar adımlarla hareketlerini sürdürürlerdi. 6/8 lik ölçüde beş ayrı hareketi vardır.

**Sequidil:** Bugün hala İspanya'da Endülüs'te oynanan eski bir İspanyol dansıdır. 3/4 ya da 3/8 lik ölçüde şarkılı ve kastanyetlerle oynanan bu dansın çalgı eşliğini de genellikle gitar yapardı.

**Çardas:** Fransız kadın müzikolog **Michel RENE** (1858-1918) yazmış olduğu müzik sözlüğünde "Çardas" için şöyle diyor: "*Çardas Çek'cedü Genel olarak "Çarşes"denir. Macar halk dansıdır. İçinde oynandığı salıneye "Çarda" denildiği için bu adı almıştır.*" 18. ve 19.yüzyılın en gözde danslarından biri olan Çardas ağır bir girişten sonra kıvrak ve hızlı bir tempoya ulaşır. (KERESTECİ,1989)

**Fandango:** Fandango tutkuyu dile getirir. Dans boyunca eşler karşılıklı şataşır, meydan okur ve birbirlerinin ardına düşerler. Bazen müzik kesilir ve yeniden başlayana kadar dansçılar hareketsiz durur. Bu dansın iki erkek arasında bir ustalık yarışması olarak yapılan biçiminde birinci dansçı ritmi ve adımları verir, ikinci dansçı bu adımları geliştirir. Bu dansda söylenen şarkılar dansdan ayrı olarak gitar eşliğinde çalınıp söylenebilir. Müzik ölçüsü 3/4 ya da 6/8 liktir.

**Polka:** Polka'nın Bohemia'da doğduğu, Paris'e bir Çek kıza tarafından getirildiği ve oradan dünyaya yayıldığı sanılmaktadır. 18.yüzyıl sonlarında yerli karakterini yitirip bölgesel nitelikler kazanmaya başladı. 19.yüzyılda ise Polonya'lılar, Çek'ler, Litvanya'lılar, Beyaz Rus'lar, Macar'lar ve Yugoslav'lar bu dansın ve müziğinin anavatanının kendilerinki olduğunu iddia edecek kadar yaygınlaştı. Zamanla Polka oynayış biçimine göre bir halkın tanınması mümkün hale geldi.(BELLAJUS,1970,s.36)

Bu danslar dışında 20.yüzyıla gelinceye kadar ortaya çıkmış, zaman zaman moda olmuş diğer bazı dansları şöyle sıralamak mümkün: İki zamanlı eski bir Provans dansı olup, düdük ve Tamburlar eşliğinde oynanan "**Tamburen**", İspanyol kökenli bir Küba dansı olan "**Habanera**", Kanarya adaları yerlilerinden alınan "**Canary**", Avrupayı saran ve bu yüzyıl içinde çok erdük sayılan, günümüze dek ilk adım biçimlerinden hemen hemen hiçbirşey kaybetmeden gelen "**Vals**".





MAZURKA



KRAKOWYAK

## 5. 20.YÜZYIL DANSLARI

1900'li yılların başında Avrupa'da sanayi devrimini sonrası oluşan sınıfsal ayrımlar, sınıflararası iletişimin yoğunlaşmasıyla aşınmaya başladı. Bunun sonucu olarak halk arasında çıkan danslar da; sosyete dansları da bütün sınıflar arasında yayıldı. Yeni danslar, yeni adımlar bulundu. Bu dansların bir kısmı çok çabuk moda olup, çok çabuk sönerken bir kısmı da varlığını günümüze kadar gelişerek sürdürdü.

20.yüzyıl, dans salonlarının açıldığı, dansların artık sahne gösterisi durumuna geldiği bir yüzyıldır. Profesyonel dansçıların yanı sıra, profesyonel dans öğretmenleri ve düzenleyicileri de ortaya çıkarak, sahne gösterileri, izleyicileri etkileyebilmek amacıyla Broadway müzikalleri gibi büyük prodüksiyonlara dönüştürüldü.

20.yüzyılda dans salonlarının vazgeçilmez dansları olan, özellikle dünya gençliğini etkileyen dans çılgınlıklarına tanık olundu. Radyo-Televizyon gibi iletişim araçlarının gelişmesi de bu dansların çok çabuk yayılmasını sağladı. Bu danslardan bazılarını şöyle sıralamak mümkün:

**Can-can:** 19.yüzyılın sonlarından başlayarak Fransa'da geniş ilgi gören bir çeşit Kadril. Orta sınıfın gittiği bar, kabare, gazino gibi eğlence yerlerinin başlıca dansı haline gelen ve belli bir düzeni olmayan salon dansı.

**Cake-walk:** 1900 Jerde Amerikan zencileri arasında yayılan bir dans. Eski zenci geleneğine göre en karmaşık ve güç olan hareketleri yapan köleye ödül olarak kek veriliirdi. Dansın adını buradan aldığı sanılıyor. Amerikan operet ve müzikallerinin birçoğunda bu dansa geniş ölçüde yer verildi.

**Fox-trot:** Adı "tilki adımı" anlamına gelen, Anglo-Sakson kökenli bir dans. Bu dansın müziği caz müziğinde de tema olarak kullanıldı.

**Charleston:** Fox-trot'tan daha yavaş tempolu bir dans. Amerikan zencileri tarafından Afrika danslarının ilkel ritmine, bir takım kıvrak ayak hareketlerinin eklenmesiyle yapıldı. 1925-1930 yılları arasında bütün dünyaya yayıldı.

**Tango:** Yavaş tempolu üç zamanlı bir Güney Amerika dansı. 20.yüzyılın başlarında Arjantin'de yayıldı ve birinci dünya savaşından sonra da bütün dünyada moda oldu.

**Rock and Roll:** Adını sallan (rock), yuvarlan (roll) sözcüklerinden alan, dört zamanlı, Swing tarzı bir dans. 1950'li yıllarda **Elvis PRESLEY** ve **Chuck BERRY** ile başlayan şarkıcı ve topluluk salgını bu dansın ve müziğinin bütün dünyaya hızla yayılmasına yol açtı.

Bu danslar dışında 20.yüzyılda Avrupa'da ve dünyada zaman zaman moda olmuş bazı danslar da şunlar: "Shimmy", "Black-Bottom", "Beguine", "Rumba", "Calypso", "Samba", "Cha-cha", "Boogie-Wogie", "Bebob", "Twist", "Bossa-Nova", "Madison", "Jerk", "Disco", "Reggae", "Step", "Rap" ...vd.



*STEP* dansının iki büyük ustası  
*Fred ASTAIRE* ve *Ginger ROGERS*



## 6. BALE

Avrupa'da dansın eğlence sanatı olarak saraylarda yapılmaya başladığı 15. ve 16.yüzyıllarda, izleyicilerde gerekli etkiyi yaratabilmek amacıyla danslar belirli bir sahne düzeni içine yerleştirildi. Bu da dansçıların hareketlerini disiplin altına alma zorunluluğu getirdi. Böylece klasik baleye ilk adım atıldı.

"**Ballet**" terimi de ilk kez 13.yüzyılda İtalya'da "**Commedia del Arte**"'ın *Arlecchino*, *Columbina*, *Pantalone*, *Pierrot* gibi karakterlerinin hareketleri için kullanılmaya başladı.

İlk görkemli sahne temsilleri de Kuzey İtalya'da 16.yüzyılın başlarında Aragon'lu İzabella ve Milano Dükü'nün evlenme törenlerinde **Bergonza di Botta**'nın sahnellediği "**Jason ve Altın Post**" adlı Yunan Mit'inden aldığı "**Ziyafet Balesi**" idi. Bu tür temsillerde **Leonardo da Vinci** gibi büyük sanatçıların hazırladıkları oldukça ilginç sahne makinaları da kullanılırdı.

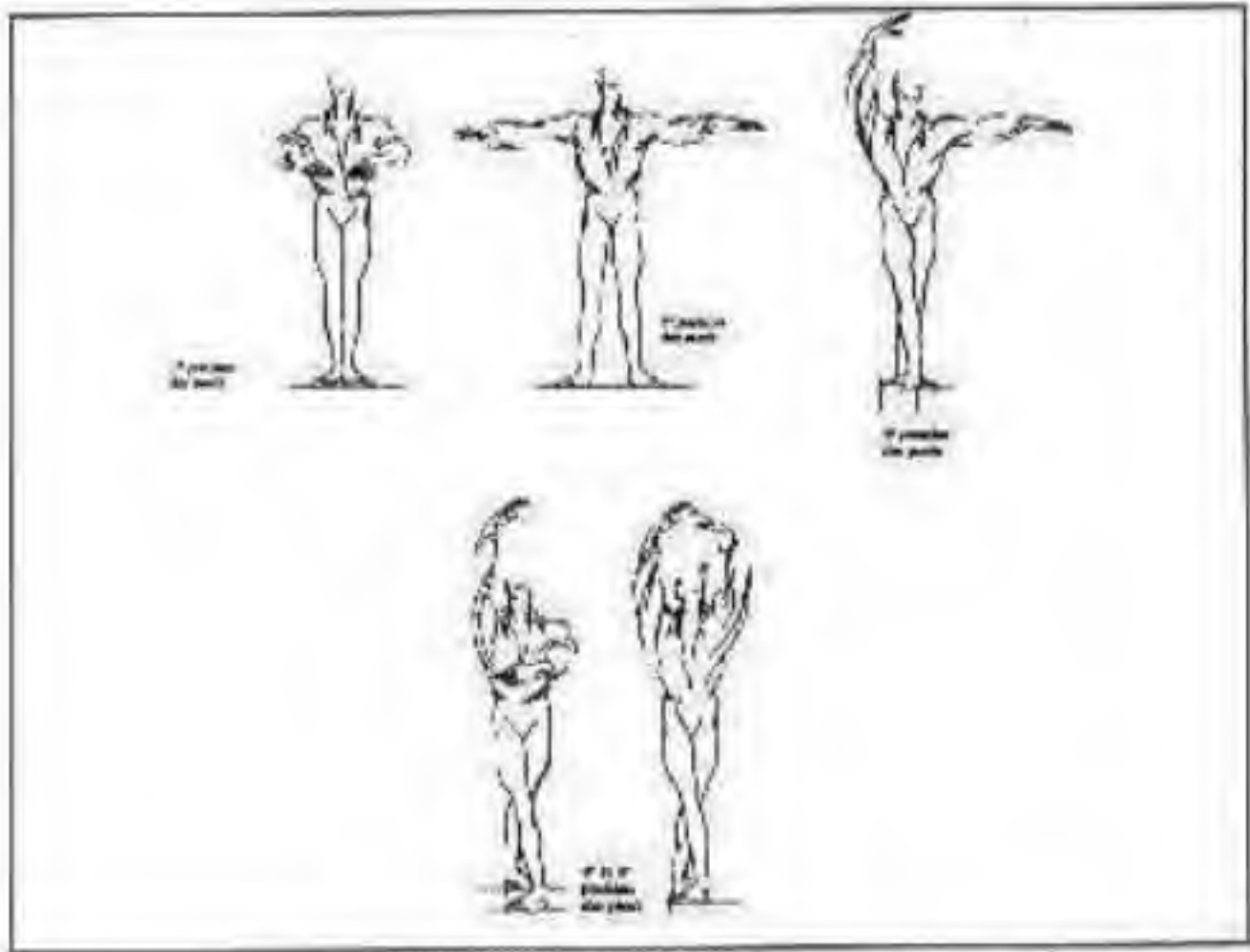
Saraylarda gelişen dans tekniğinin Bale'ye dönüşmesinde, balenin ilk temsili sayılan "**Ballet Comique de La Reine** (Kraliçenin Komik Balesi)"'ın hazırlanışı ve sahnelenışı çok büyük katkılarda bulunmuştur.

Fransa Kraliçesi Catherine'in 1581 yılında Duc de Joyeuse ile Marguerite de Lorraine'in evlenme törenleri için hazırlattığı bu bale, bale tarihi için de bir başlangıç sayılmaktadır.

Bu tarihten sonra kurulmaya başlanan Akademi'ler bale sanatının gelişmesine önemli katkıda bulundular. İlk dans Akademisi 1661 yılında **14.Lui** zamanında **Fransız Kraliyet Dans Akademisi** adıyla Paris'te kuruldu.

Yine bu Akademi'de öğretmen **Charles BEAUCHAMPS** (1636-1705) Kral 14.Lui için balenin beş temel ayak pozisyonunu tanımladı

1800'li yıllarda İtalyan bale sanatçısı Marie TAGLIONI, dans pabuçlarının uçlarını dikerek, parmaklarının ucunda durabilmeyi gerçekleştirmişti. Bu "**point**" tekniği dışında ilk "**pas de deux**" ve "**pirouette**"'ler ile "**grand jetes**" ve "**corps de ballet** (hareket birliği)" bale tekniğinin gelişmesini sağladı.



*Bale'nin beş temel ayak pozisyonu*

Klasik Bale'nin gerçek temellerini 19.yüzyılın başlarında yeni bir eğitim sistemi geliştiren **Carlo BLASIS** attı (1825). Blasis'le birlikte dansa virtüözite, dansın zorunlu bir ögesi durumuna geldi.

19.yüzyılın ortalarına gelindiğinde sanatta ve edebiyattaki "**Romantik**" akıma bale de uydu. O zamana kadar konularını genellikle Yunan ve Roma'nın eski klasikleri (Tanrılar ve Kahramanlar) oluştururken, geleneksel söylenceler, inanışlar araştırılarak yorumlanan bale konularında ruhlar, periler, hayalet ve sihirbazlar kullanılmaya başlandı. İlk büyük bale yapıtları da bu yüzyılda sahneye kondu. Bunlar arasında "**Giselle**", "**Don Quichotte**", "**La Sylphide**", "**La Esmeralda**", "**Le Lac des Cygnes (Kuğu Gölü)**", "**Pas de Quatre**" gibi baleleri sayabiliriz.

1860 yılı balenin Avrupa'da yavaş yavaş çökmeye başladığı yıldır. Yaklaşık yarım yüzyıl süren bu çöküş, Rusya'dan Avrupa'ya gösteriler yapmaya gelen **DIAGHILEV BALESİ** ve koreografi **Mikhail FOKINE**'le birlikte yeniden doğdu.

Avrupa'da balenin çökmeye başladığı yıllarda Rusya altın çağını yaşa-

maya başlamıştı. 1862 yılından başlayarak St.Petersburg'da **Marinsky** tiyatrosunda, Moskova'da **Bolşoy** tiyatrosunda Baş Koreograf ve Balemaster olarak göreve başlayan **Marius PETIPA**, 50 yılı aşkın bir süre çalışarak 60 büyük bale yapıtına, 34 opera balesine ve Rusya'nın bu alana çağırna imzasını attı.

20.yüzyılda ise bale dünyasındaki gelişmeler oldukça ilerledi. Bu yüzyıl Klasik Bale'nin de gözden geçirilmeye başlandığı bir dönemdir. **Isodora DUNCAN**, 1907 yılında Rusya'ya dolayarak yenilikleri ve kendi geliştirdiği dans tekniğini açıklayan konferanslar ve resitaler verdi. Bale tekniğinin gelişmesinde önemli rolü olan eğitimcilerden biri de **Enrico CECCHETTI**'dir. Cecchetti, Klasik Bale sanatında önemli bir iz bırakarak, **Anna PAVLOVA** ve **Vaslav NIIJNSKY** gibi üstün yeteneklerin yetişmesinde önemli katkıları oldu.

20.yüzyılın sonlarına yaklaşırken **Martha GRAHAM**, **Merce CUNNINGHAM** ve **Alvin AILEY** gibi dansçı ve koreografların baléye getirdiği yeniliklerle de "**Modern Bale**" oluştu. (HOFMANN,1986.ss.122-130)

Bale günümüzde bütün sahne sanatlarının kullandığı müzik, kostüm, mimik, dekor, sahne hileleri, ışık gibi birçok efekt ve teknolojik olanaklardan, güzel sanatların bütün dallarından yararlanır.

Bale karmaşık, ancak evrensel bir dili olan dans sanatıdır. Ünlü Rus koreograf ve balemaster **Mikhail FOKINE**: "Eğer izlediğiniz bir baleyi anlamak için konusuna okumanız gerekiyorsa koreograf bayağı değildir." diyor.(FENMEN,1986.s.7)

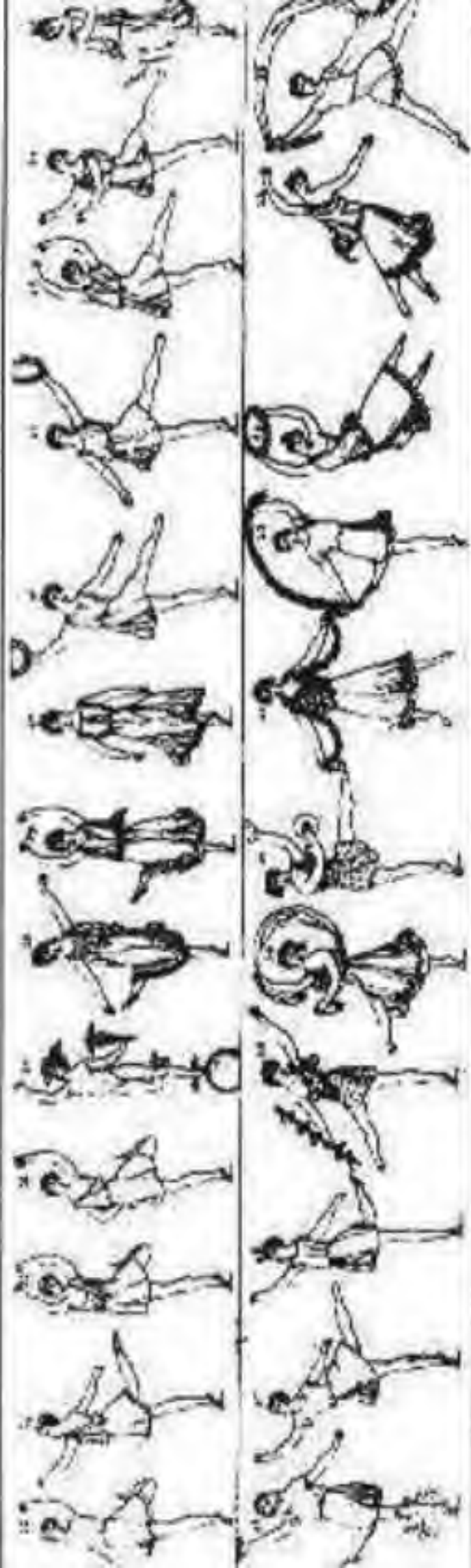
---

<sup>1</sup> St. Petersburg, ad. Ustia Devoni adını aldı, Leningrad olarak değiştirildi. Batıda, 1885'te kırım-  
an İmparatorluğu Baesiyle "Kırım Balesi" adını aldı. Leningrad adıda 1991'de yine St.Petersburg  
olarak eski adını kavrıştı.



*Marie TAGLIONI. "La SYLPHIDE" de*







*Isadora DUNCAN (New York - 1899)*



V. NIJINSKY, T. KARSAVINA *Be* (1911)



*Michael FOKINE. "SHEHRAZAD" (1910)*





*DIAGHILEV'in bir gösteri ağısı "Leon BAKST" tan*



*Rudolf NUREYEV, Margot FONTEYN'le (1963)*



*Martha GRAHAM, Zoltan KODALY'nin müziği ile (1930)*



*Merce CUNNINGHAM, Avignon Festival/Unde (1976)*



*BARYSHNIKOV'un ilginç bir pozü. "Le FILS"*





*Alvin AILEY topluluğundan Judith JAMISON  
"CARMINA BURANA"da, Paris. 1979*



**B.**  
**TÜRK**  
**DANSLARI**

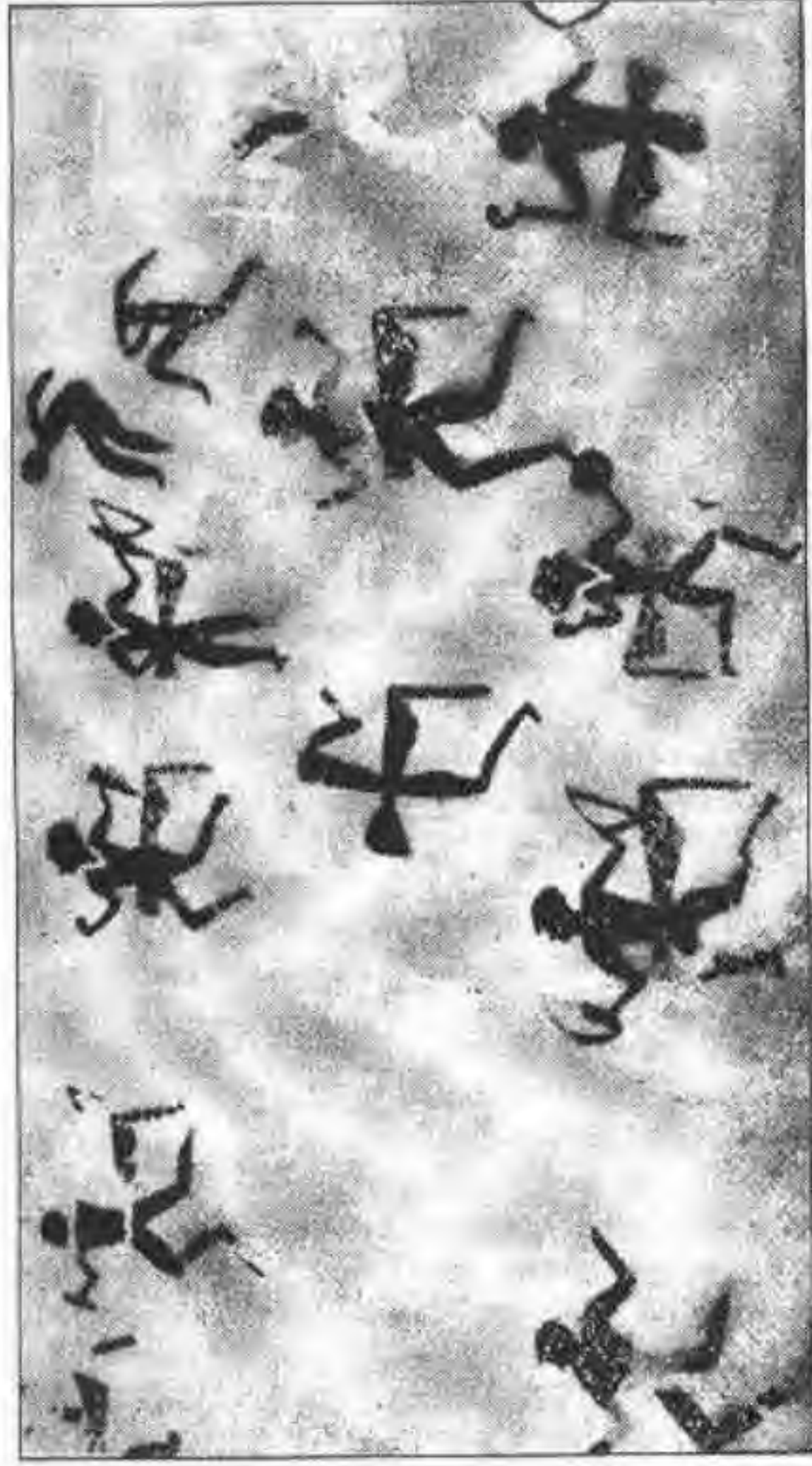
Anadolu yüzyıllardır, üzerinde büyük kültürlerin yaşadığı, geliştiği, doğu ve batı kültür geçişini sağlayan bir köprü durumundadır. Bu nedenle Anadolu Türkiye'si, zengin ve olağanüstü dans hareketleri birikimine sahiptir. Zaten Türkiye Folkloru, pek çok heterojen ögeler içermekte olduğundan, hiçbir zaman yeni ögeler eklenmesi ve karışımlar oluşturulabilmesi yeteneğini yitirmemiştir. Bu birikimi oluşturan başlıca etkenleri Prof. Dr. Metin AND şöyle sıralıyor: yer, soy, din, imparatorluk, batıllaşma. (AND, 1964, s. 7)

Bunların ilki Anadolu yarımadasının antik kültürüdür. Bu yarımada da binlerce yıllık zaman dilimi içerisinde pek çok uygarlık yaşamıştır. Hitit, Grek, Frigya, Lidya, Asut, Bizans ve Urartu uygarlıkları bunlardan birkaçı.

*"...Ol gibi verden bitmez, çiçek gibi yılın bir döneminde açılıp solmaz uygarlık denen varataınlar, buluşlar bütünü içinde yer alan oyunlar. Bir çoban heybesi gibi yastımdan yastıma taşınmaz uygarlık, bir ulusun göçüşü ile yer değiştirirler, boyuna ovunlar. Anadolu halk oyunlarına da böyle bir anlayış açısından bakmak, yaratılan insan ürününe yayıldığı toprakta kaymak, oramak gerekir." (EYÜBOĞLU, 1981, s. 117)*

Anadolu'nun dans geleneği çok eskilere dayanır. Yakın zamanlarda İngiliz Arkeolog **James MELAART**, Konya'nın Çumra ilçesine 11 km. uzaklıktaki Çatal Höyük'le LÖ.5500-6500 yıllarına ait bir ön neolitik kent ortaya çıkardı. Bu kazıda üç dört renkli iki metre boyundaki duvar resimlerinde toplu dans resimleri bulundu. Burada pars derisi giymiş gevik avcılar, davul eşliğinde dans etmektedir. (AND, 1964, s. 8) Anadolu'nun değişik eski yerleşim birimlerinde bulunmuş Hititlere ait çeşitli kabartmalarda resmedilmiş dansçıların duruşları da günümüzde dansçıların davranışlarıyla çok yakın benzerlikler göstermektedir.

*"Bugün Anadolu'nun hemen her bölgesinde rastladığımız seyirlik köylü oyunlarının gerek konusu ve bazı hıyüsel davranışları bakımından, gerek bunların belli mevsimlere ayarlık sürelili oluşlarından banyarın eski uygarlıkların belirli dansel törelerinin kalıntıları olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz." (AND, 1954, s. 8)*



İngiliz Arkeolog James MELART'ın Konya'daki Çumra ilçesinde 13 km uzaklıktaki Çatal Höyük'te ortaya çıkardığı bin yıllıkten fazla, İ.O. 5500-6500 yıllarına ait renkli duvar resimleri



Türk dansları üzerindeki ikinci ve en önemli etki, bir yandan Türk Ulu-  
sa'nın asıl kökeninin geldiği Ural-Altay bölgesinin Şamanist ayinleri, di-  
ğer yandan öteki Asya kültürleri (Çin, Moğol, Hint...vb.) yoluyla kazan-  
ılan Türk'lük etnik ögesinin, soyunun, varlığının korunarak, Anadolu'nun  
hem kırsal, hem kentsel kesimlerine, Türk ırkından oldukları kabul edilen  
(Yörük, Türkmen, Tahtacı, Alevi, Bektaşî...vb.) kabîlelerce yayılmasıdır.

Diğer yandan 19.yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Çarlık Rusyası  
tarafından yurtlarını terkotmeye zorlanan Kuzey Kafkasya, Azerbaycan,  
Gürcistan ve Karınrlı göçmenler Anadolu'nun bu kültür mozayığı içinde  
geleneklerini büyük ölçüde koruyarak yerlerini almışlardır.

İ Ö 200 yıllarında Orta Asya bozkırlarında Türk boylarının dansla olan  
ilgisi dînseldir:

*"Çin'li bir şair harum, Hun beyine gelin gelmiş ve memleke-  
tine gönderdiği mektupta Hunlu'ların aletlerinden manzum  
şekilde şöyle söz etmiştir:*

***Davulu her gece durmaz döverler  
Ta güneşler doğana dek dönerler."***  
(GAZİMİHAL,1975,s.10)

Anadolu Türk danslarında en büyük etkiyi Şaman dini ve Orta Asya  
gelenekleri yapmıştır. Dr.TEBER, Orta Asya şamanlarının ilkbahar tören-  
lerinin önemini şöyle belirtiyor:

*"...Bilindiği gibi bu törenlerde şaman vahipler çeşitli dualar  
okuyup şarkılar söyleyerekten, ağızları köpük içinde kalıp bu-  
vılana kadar danslarını sürdürürler ve genellikle ayıldıkla-  
rında, çeşitli gökyüzü katlarına kadar çıkışlarını, tanrı ile  
buluşup konuşmalarını ve günlük yaşam problemlerinin çeşitli  
sonuç sorunlarına tanrı katından bazı çözümler getirdikleri-  
ni söylerler. Orta Asya şamanizmi kendinden sonra gelen İs-  
lamlık, Hristiyanlık gibi büyük dinlere önemli etkilerde bulun-  
muştur."(TEBER,1978,ss119-120);*



Mevlâî Dervîşleri "SEMA" töreninde (16. yy)

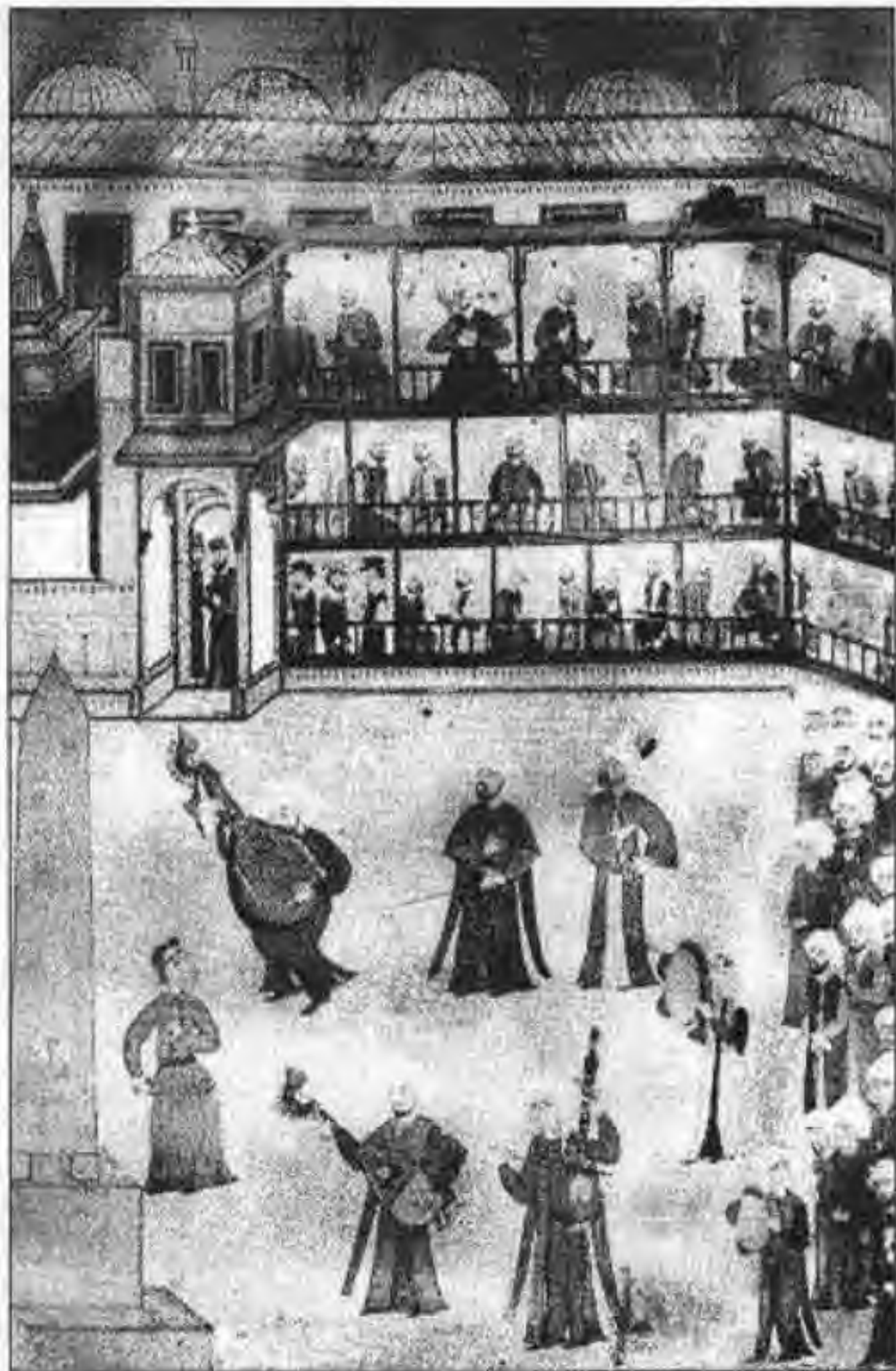


*Podizab anuade iluay eden "KÖÇEK"ler (16. yy)*



"CENCI" (1819-20)





*"KÖÇEK" ve eşlik eden çalgıcılar. (16. yüzyıl)*



"ÇENGİ"ler, (16. yy)



"ÇENGİ"ler ve "KASEBAZ"lar (16. yy)



*İki "KOCEK", bir "ÇENK" oyuncusu, iki akrobata  
"CAMBAZ" ve bir "ÇİĞAN" (16. yy)*





"CENGI", 117. 281





"KOÇEK"ler ve "KASIRBAZ"lar. (16. yy)



Maskeli Girme ve danserler. (17. yy)



"CENGI" (1785)



"KÖÇEK" (1783)





"ÇENGİ" 119.89





"ÇENCI" (1938)



*19. yüzyıl sonlarında İstanbul'da erkeklerin yaprakları dansı.*



*19. yüzyıl sonlarında İstanbul'da kadınların yaprakları dansı.*



*19. yüzyıl sonlarında İstanbul'da Vezir önünde dans eden kadınlar*

Bu törenlerin günümüzde Bolu, Adıyaman, Kastamonu davalı dansları, "Sin sin (Sün sime)" gibi seyirlik danslara da yansıdığını gözlemek mümkün.

Saygun da aynı düşüncededir:

"...Örneğin bir dans hile sayılamayan Sin sin adlı Anadolu oyununu ele alalım. Bunda bir bekçi ateşi bekler. Fakat karanlık gecede bekçiyi gözetleyen başkaları da vardır. İçlerinden biri, bekçinin baş bir avından yararlanarak hücum eder ve sol koluna bir yumruk vurarak onu alt eder. Şimdi artık, bekçime strası yenene gelmiştir. Böylece oyun yedakın ilk işk-larına dek sürer.] ... Çeşitli yerlerde, Sin sin bildiğimiz kavin ağacının adı olarak kullanılmaktadır. Bazı Türk boylarında, oyunvel törene kutsal ağacın etrafında üç kez dönerek başla-ma adeti vardı. Daha sonra tavırları kibarları sınamak için bu ateş yakılıyordu." (SAYGUN,1975,s.24)

AND, Türk danslarındaki Orta Asya etkisini Türkçe'deki "Oyun" söz-cüğünden yola çıkarak çeşitli dil çözümlmeleri ile de kamtlamaya çalışı-yor:

"...Şaman'ın tıbbi adları arasından örneğin Yakutların kullandığı Türkçe bir kel olan "oyun" da... Aşıl önemli olan oyun'un yalnız şamanın kadisi için değil fakat, Türkistan'da Şaman töreninin tümüne denmektedir. Oyun kelimesinin çe-şitli anlamları düşünüldüğünde bunların hemen hepsinin Şa-manın dinsel töreninin çeşitli parçaları olduğu görülür. Bu-ğün Türkçemizde oyun kelimesi hem tiyatro, hem dans, hem baht oyunları, hem spor gösterileri ve oyunlanmalar, hem de çocuk oyunlanmaları için kullanılır." (AND,1964,s.16)

Türk dansı üzerindeki üçüncü etki ise İslam Kültürü'dür. Bu etki İslam dininin dansa düşmanca bakışı ve kadınların erkeklerle dans etmelerini yasaklayan kurallar getirmesi yüzünden çoğunlukla olumsuz olmuştur. Ancak diğer yandan da Osmanlı İmparatorluğu'nun içindeki Türkler'le di-ğer Müslüman uluslar (özellikle Araplar ve İranlılar) arasında etkileşimi kolaylaştırmıştır.



İslam dininin buna baskısına karşın, tepki olarak ortaya çıkan "**Tari-  
kat Dansları**", sonraları yarı dinsel "**Sema** (Semaî ya da Zamahî)" de-  
nen dansları oluşturmıştır. Böylelikle İslamiyetin kadın ve erkek ilişkile-  
rindeki sınırlayıcı etkisi bu acıdan dansları pek etkilememiştir. Ancak İs-  
lamiyetten sonra da kadın ve erkeğin aynı dansı oynamaları, toplum ya-  
pısının içe dönük oluşundan ve üretim ilişkilerinin aile topluluklarına da  
yayı oluşundan kaynaklanmaktadır.

Buna karşılık yine de İslamiyet ile birlikte halk danslarında bir gelişme  
olduğunu söylemek mümkün.

Dördüncü olarak Türkiye'nin 15.yüzyıldan 19.yüzyıla kadar bir İmpa-  
ratorluk olarak yayılışının etkileri de oldukça önem taşır. Bu zaman dil-i-  
minde Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa, Asya ve Afrika'da çok geniş top-  
raklarda egemenliğini sürdürmüş, boyunduruğu altındaki ülkelerin halkları  
arasında da karşılıklı kültürel değişimlere yol açmıştır.

"...16. ve 17.yüzyıllarda Osmanlılar birçok Avrupa Saray  
danslarını bile oynamışlardır. Komşu ülkelerin, özellikle Bal-  
kan ülkelerinin köylü danslarıyla bizim köylü dansları arasın-  
daki bazı ortak özellikler, benzerlikler burar da bu İmpara-  
torluk içindeki alış verişin sonucudur denilebilir. Ancak Bal-  
kan ülkelerindeki Türk etkisi, Türk danslarında Balkan etki-  
sinden daha da belirgindir." (AND.1964.s.13)

Türk danslarının zengin hareket birikintini daha iyi anlayabilmek ve ta-  
nıyabilmek için İmparatorluk dönemine yakından göz atmak gerekmektedir.  
AND, Osmanlı şenlikleri ile ilgili incelemesinde bu dönem dansları-  
nın her türünün çok önemli bir yeri olduğunu ve bir sanat değeri taşıdığını  
belirterek, bu dansları çeşitli kâmelere ayırmaktadır:

"... (1) Dini ve esirlik dansları; bunlar daha çok Mevlevîlerin,  
Rûfâîlerin, Kâfîleri dervîşlerin dansıdır. (2) Erişmiş üslupta  
sanat dansları; bunlar da köçeklerin, çengîlerin, tavşanların,  
rakkaşların gösterileridir. Ayrıca bunlar dramatik nitelikte de  
olduyordu. (3) Güreşçî danslar; bunlar güreşçîlik, potırıcılık, ka-  
ba ve genellikle sermayeşö durumuna danslardır; carcanobaz-  
lar, tuluncular, çin askerleri bu kâmelere girerler. (4) Bir be-  
ceriyle birleşirilen danslar; sözgelimi kasebazlar, paçilebaz-



*Mevlevi SEMA töreni*

*lar bir bekama tavşabazlar da buraya girer, (5) Savaşım dansları; (...) matrakbazlar buraya girer, (6) Özellikle hayvan taklit eden danslar, (7) Özellikle konusunu mitolojiden alan yabancı kökenli dramatik danslar." (AND, 1982, s.175)*

İlk kümedeki danslar bugün de görülebilmektedir. AND, 1582 şenliğinde Mevlevilerin binlerce kişinin önünde At Meydanı'nda dans ettikleri ve Nakkaş Osman'ın da bunları çeşitli minyatürlere çizdiğini belirtiyor.

İkinci küme dansları ile ilgili ayrıntılı açıklamalarda bulunan AND, 16. 17. ve 18.yüzyılda saray ve kent yaşamında oldukça önemli yeri olan "tavşan", "çengi" ve "köçek"lerin profesyonel dansçılar olduklarını, büyük çoğunluğunun erkek ve eşcinsel olduğunu belirterek, zengin kimse-lerin bunlar uğruna bütün varlıklarını döküp sattıklarını, yenicilerin aralarında dövüşerek kanlı bıçaklı olduklarını belirtiyor. Bu dansçılar genellikle müslüman olmayan azanlıktan olurlardı.

19.yüzyılın sonuna doğru bu dansçılar yok olmaya başladı. Ancak bunlardan "köçek"ler Anadolu'nun değişik yörelerinde köy ve kasabalarda günümüzde de görülmektedir. Yakın zamanlara kadar Güney Anadolu'da "Köçekli" adında bir köy olduğu, halkının köy düğünlerinde dans ederek geçimini sağladığı bilinmektedir. Bunlar yine erkek olup, belü lastikli uzun etek giyerek ellerinde pürnç zillerle düğünlerin baş konuğu olmayı sürdürmektedirler.

Üçüncü küme dansları ise "cureunabazlar", "tuluncu" ve "cin askerleri" denen dansçılar tarafından oynanırdı. Bu dansçıların kimilerinin yüzünde çirkin, gülünç maskeler vardı ve kaba, gülünç giyimliydi-ler. AND, 1582 şenliğinde Gelibolulu Ali'nin, 1720 şenliğinde de Mehmet Hazin'in bu dansçıları ayrıntılarıyla anlattıklarını belirtiyor.

Dördüncü küme danslarına en önemli örnek dansederken el parmakla- rının ucunda çini tabakları döndüren "kasebaz"ların danslarıdır. Bunun dışında bazı yetenekli dansçıların ayaklarına tahtadan uzun takma hacak- lar takarak yaptıkları danslar da örnek verilebilir.

Beşinci küme dansları ise savaş taklitli danslardır. Bunlara en güzel ör- nek "matrak" dansıdır. Matrakın düzenli, tartımlı bir dans olduğu ve İtalya'da Rönesans çağında Matacino adıyla bilinen bir savaş dansına çok benzediğini saptayan AND, bu dansın kılıçlarla oynandığını, Nakkaş Os- man'ın minyatürlerinde "Matrak" oyuncularının hareketlerini resimledi- ğini yazmaktadır. (AND, 1982, s.188)



Görsel olarak "KÖÇER" ve çalgıları.





*Kılıçlarla yapılan "MATRAK" dansı. (1956. yy)*

Altıncı kümede hayvan taklidi (yansılama) danslara gelince, en çok taklit edilen hayvanın geyik olduğu belirtilmektedir. Bunun dışımla çeşitli şenliklerin belgelerinde, düğün ve toplantılarda deve, ayı, köpek, aslan ve değişik deniz hayvanlarının yansıldığı belirtilmektedir.

Son kümede yer alan yabancı kökenli danslara ise "**matrak**" dansına benzeyen **Mataçino**, **Mattezine**, **Moreska** ya da **Morisco** gibi yüzleri siyaha boyanarak ve kılıçla oynanan türleri de olan dansları örnek vermek mümkün.

Yukarıdaki bilgilerden de anlaşılabileceği gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun saray ve kent yaşamında dansın ve eğlencenin oldukça önemli bir yeri vardı. Bu dans ve eğlence gelenekleri günümüze kadar yaşamışa da kalıntılarına (TATAVLA'da görüldüğü gibi) Klasik Türk Müziği'nin **Longa**, **Sırto**, **Köçekçe**, **Mandır** gibi çeşitli örneklerinde rastlanmaktadır.

Beşinci etki Batı Uygarlığıdır. Türklerin kolay kabullenen geleneksel yapıları nedeniyle 20. yüzyılın başlarından itibaren batılılaşma hareketleri, özellikle Modern Türkiye'yi diğer Müslüman ülkelerden uzaklaştırmıştır.

Türk danslarına bu etkilerin dışında üzerinde yaşanan topraklarda doğanın, yöre nitelikleri ve gizlenme duygusunun, üretilen doğu kaynaklarının, günlük yaşamın, askeri düzen ve ünvanların, sayıların, kişilerin de etkisi büyüktür. (DEMİRSİPAHLI,1975,s.11-16)

---

<sup>2</sup> TATAVLA: Etnik ve kültürel çeşitlik ve dansçıların STAJİLLİ bir yaşamıdır.



**C.**  
**HALK**  
**DANSLARI**

# 1. HALK DANSLARININ OLUŞUM KOŞULLARI:

Halk danslarının oluşum koşullarını incelemeye geçmeden önce "halk" kavramını iyice anlamak ve tanımlamak gerekmektedir. Ancak halk'ı tanımlamak çok kolay değil. Çünkü halkın oldukça heterojen bir yapısı var. Özellikle sınıfsal ayrımların ortaya çıkmasından sonra toplumların yapısında tarih boyunca oluşan değişiklikler ve gelişmeler, belli bir dönemde halk kapsamında olanların, belli bir dönemden sonra halk kapsamına girmediğini göstermektedir. Örneğin Orta Çağ'da feodal beylerden şikayetçi olan burjuvazi, üretici kesimin gelişmesinden yana, üreticiyi, toprağa bağlı köylüyü destekleyen bir sınıf olduğu halde, kapitalist sisteme geçildiğinde üreticinin, köylünün karşısında olan bir sınıf olarak ortaya çıkar.

Tarihsel süreç içerisinde görülen odur ki her zaman, kol ve belden gücünü kullanan, toprağa bağlı, üreten sınıflar "**halk**" diye tanımlanmış, beyin gücünü kullananlar ise bu tanımın dışında kalmışlardır.

Üretici güçlerin yönetimini üstlenen beyin emekçileri ve burjuvazi onun dansını hep hor görmüştü. Buna rağmen bu dansları alıp kurallar koyarak çocuklarının eğitiminde kullanıp, kendi yaşam biçimine uydurmaktan da geri durmamıştı.

Günümüzde ise bu sınıfsal ayrımların aşınmasıyla halk kavramı daha geniş kitlelere maledilerek, halk'tan yalnızca "**köylü**" ve "**kentli**" biçiminde bir ayrımla söz edilebilmektedir.

Halk danslarının da bu açıdan incelenmesi daha doğru olacaktır.

Ülkemizde ise "**halk**"tan ve onun dansından söz ederken "**köylü**" dansları anlaşılmaktadır. Oysa toplumumuzda geleneksel, oldukça köklü, gelişmiş bir "**kentlilik**" olgusu da yerleşmiştir. Bu olgunun göz ardı edilmesi gerekir.

Bunların yanısıra kentte yaşayan, köyden kente göçmüş köy kökenli kentliler ve "**gecekondu**lular" olgusu da unutulmamalıdır.

Halk dansları, tanımlanmaya çalışılan halkın yaşam biçiminden, doğumundan ölümüne kadar olan yaşamının her döneminde yarattığı maddi ve manevi öğelerden kaynaklanmaktadır. İnsanı kendisiyle ve doğayla olan ilişkileri halk danslarında belirgin bir biçimde görülür. Toplum yapısındaki farklılık, sosyo-ekonomik, doğa ve iklim koşullarında halk danslarının da biçimleri farklılaşır.



Halk danslarının oluşumu iki açıdan ele alınabilir: (a) insan-insan ilişkileri, (b) insan-doğa ilişkileri

İnsan-insan ilişkileri açısından bakıldığında halk danslarının aşk, sevgi, kıskançlık, özgürlük, evlilik, kavgâ, askere (gurbete) uğurlama-karşılama, yiğitlik, din, savaş gibi insanların birbirleriyle olan ilişkilerindeki düzenli-düzensiz olayların konu alınmasıyla oluştuğu gözlenebilir.

İnsan-doğa ilişkileri açısından ise üretim biçimi, buna bağlı doğal ve teknik iş bölümü, toplu çalışma (imcece), tüketim, korunmak ve yaşamı sürdürmek için kullanılan barınak, konut, çeşitli araç-gereç, giyim-kusam, ticaret gibi gelenekselleşmiş olgular da halk danslarının biçimlenmesine katkıda bulunur.

Halk dansları oluşum aşamasını tamamladıktan sonra toplumun değişim sürecine koşut olarak çoğunlukla ilk oluşumundaki anlamı kaybeder. Gelişen mekanik toplum yapısı, organik topluma geçişte toplumun değer yargılarını da değiştirir. Geleneksel yaşam biçimleri korunmasına rağmen danslar, ilk çıkış kaynaklarındaki işlevlerini yitirir. Önceleri yaşamın bütününe oluşturan bu geleneksel kültür değeri sanayileşme, tarımda makinalaşma ve gidükçe yayılan kille iletişim araçları sayesinde yaşamın bir parçası haline gelir. Değer yargıları değişir. Halk dansları da kaybolan geleneksel törenlerdeki yerinden çıkarak yeni oluşan toplum yapısında genellikle bir eğlence aracı olmaktan öteye gidemez.

Günümüzde de ülkemizde ve dünyanın başka ülkelerinde geleneksel yaşam biçimlerini koruyan, sanayileşme ve teknolojinin henüz ulaşmadığı bazı bölgelerde halk dansları hala yaşamın bütününe büyük ölçüde katkıda bulunmakta, günü ışıgına çıkmayı beklemektedir.

## 2. ANADOLU HALKDANSLARI

### a. Anadolu Halkdanslarının Kümelenendirilmesi

#### 1. İçerdiği Konulara Göre Halkdansları

##### A. İnsan-İnsan İlişkilerini Konu Alan Danslar

###### a. Vuruşma ya da kavgayı konu alan danslar:

###### 1. Silahlı:

Hançer Barı(Erzurum), Bıçak Horonu(Traşzon,Rize),  
Kılıç-Kalkan(Bursa), Çandarlı Tüfek Oyunu(Giresun),  
Çobancelo(Ağrı)...

###### 2. Silahsız:

Harkuşta(Bitlis), Sin sin(Adıyaman), Çepik(Bingöl,  
Diyarbakır)...

###### b. Kadın-Erkek ilişkilerini konu alan danslar:

Kıskanç,Yüzbir(Kars), Sürdüm Oyunu(Ankara), Sarı Çi-  
çek (Artvin), Dillala(Çorum), Arzu ile Kamber(Edirne)...

###### c. Akrabalık ilişkilerin konu alan danslar:

Ermiler(Konya), Kezhan Yenge, Ermioglu(Burdur), Mu-  
sa Ameda (Diyarbakır), Hümmiz Gelin(Sinop)

###### d. Kişi adlarını konu alan danslar:

Mahir Çavuş(Amasya), Tamara Ata Barı(Artvin), İnce  
Mehmet Zeybeği(Aydın), Alaattin Zeybeği(Denizli),  
Mehmet Turan Barı(Cümbüşhane), Ahmet Bey(Kütahya)...

###### e. Tören dansları:

###### 1. Geçiş törenleri dansları (doğum,sünnet,kına gecesi, askere uğurlama-karşılama,düğün...):

Çayda Çıra,Askeran,Haşay(Elazığ),  
Çorum Halayı, (Çorum),  
Seğmen Zeybeği(Ankara), Çiftetelli(Adana,İstanbul)...

###### 2. Dinsel nitelikli danslar:

Samahları(Sivas,Erzincan), Sin sin(Adıyaman,Tokat)...

###### 3. Belirli gün ve haftalarda yapılan tören dansları(Hidrellez,

Bahar Bayramı(Nevruz),Koç Katımı, Barana,  
Kaskasör Şenlikleri, Dini Bayramlar ...vd.):

Halaylar(Diyarbakır,Elazığ,Bingöl,Malatya,...), Zeybekler  
(Aydın,Manisa, İzmir,...), Seğmenler(Ankara), Karşılamalar  
(Tekirdağ,Edirne), Bayram Alayı(Sinop)...

## B. İnsan-Doğa İlişkilerini Konu Alan Halkdansları

### a. Doğayı konu alan danslar

1. Deniz, akar ve durgun suları konu alan danslar:  
Horon Kırması(Traşzon,Rize), Coşkun Çoruh(Artvin),  
Kelek(Van), Gemi(Adıyaman), Tabaklımın Deresi(Sinop),  
İndin Derelere(Eskişehir), Çine Çayı(Aydın)...
2. Dağ, ova, yer adlarını konu alan danslar:  
Yayla Yolları(Içel), Dereli Karşılması(Giresun),  
Ormandan Gel(Uşak), Burçak Tarlası(Yozgat),  
Hisarımızın Çevresi(Sinop), Dağlar Gazeli(Kütahya),  
Kesik Çayır (Eskişehir), Gündüzlünün Çeşmesi(Aydın)...
3. Meyva ve bitkileri konu alan danslar:  
Zambak(Konya), Eğil Kavağım(Aydın), Menevşesi Tutam  
Tutam(Bursa), Kavak(Erzurum), Kahveyi Kavımlar  
(Eskişehir), Portakal Zeybeği(Içel), Karadut(Tokat), İğde  
Dalları(Afyon)...
4. Doğa olaylarını konu alan danslar:  
Yağmur Duası(Diyarbakır), Kızardı Kayalar(Erzincan),  
Sis Dağı(Giresun), Kır Mı Yağdı(Kütahya),  
Yağmur Yağar (Nevşehir)...

### b. Günlük yaşamı ve üretim ilişkilerini konu alan danslar:

Teşi(Artvin, Adıyaman, Gaziantep), Harman Yeri(Afyon),  
Mendili Oyuladım(Balıkesir), Pamuk(Hatay), Kirman  
(Kayseri), Mudımak, İş Halayı(Sivas),  
Fındık Kırma (Sinop), Türkmen Kızı(Içel),  
Kırboz Halayı(Yozgat), Kırık(Urfa),  
Heyamola(Kastamonu)...

### c. Hayvan yansımalı danslar:

Kartal Halayı(Tokat, Bingöl, Diyarbakır), Tavuk Barı  
(Erzurum), Ceylani(Kars), Kırı-Kuzu(Diyarbakır), Ördek  
(Bolu, Elazığ), Keklik(Içel), Ayı Oyunu(Bitlis), At  
Oyunu(Erzincan, Çankırı), Çekirge(Çorum), Serçe(Hatay),  
Horoz Oyunu(Yozgat), Koç Halayı (Sivas)...

## II. Tür Özelliğine Göre Halkdansları:

### A.Halaylar:

Genellikle Orta ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde; davul, zurna, klarinet, bağlama, ney, zambur eşliğinde oynanırlar. Dansta dizinin başındaki kişiye "Halaybaşı", sonundaki dansçıya "Poççık" denir. Danstaki hareketlere ağırlama, yanlama, belleme, hoplama, sektirme gibi yavaştan hızlıya doğru değişik adlar verilir.

İllere göre dağılımı:

Çorum, Sivas, Malatya, Elazığ, Adana, Bitlis, Diyarbakır, Kahramanmaraş, Gaziantep, Bingöl, Hakkari, Hatay, Mardin, Muş, Kars, Van, Ankara, Yozgat, Erzurum, Erzincan.

### B.Barlar:

Doğu Anadolu ve Kuzeydoğu Anadolu bölgelerinde oynanır. Dizinin başındaki kişiye "Barbaşı", sonundakine "Poççık" denir. Barların eşlik çalgıları davul, zurna, mey, klarinet ve def'tir.

İllere göre dağılımı:

Kars, Erzurum, Erzincan, Ağrı, Artvin, Gümüşhane.

### C.Horonlar:

Doğu Karadeniz bölgesinde oynanır. Horon'un eşlik çalgıları cürce zurna, davul, kemençe, kaval, koltuk davulu, garmon, akordeon ve mızıkadır.

İller göre dağılımı:

Samsun, Ordu, Trabzon, Rize, Artvin...

### D.Zeybekler:

Orta Anadolu'nun güneyi, Güney Anadolu ve Ege bölgelerinde yaygındır. Bu dansı yapanlara "Efe", "Zeybek", "Kızan" gibi adlar verilir.

Eşlik çalgıları kaba zurna, davul, klarinet, bağlama, def ve darbukadır.

İllere göre dağılımı:

İzmir, Aydın, Denizli, Uşak, Muğla, Kütahya, Bilecik, Çanakkale, Eskişehir.



#### E.Kasıklı Danslar:

Orta ve Güney Anadolu bölgelerinde yaygın olarak oynanır.

Eşlik çalgıları: klarinet, bağlama, cura bağlama, darbuka, def ve el davuludur. Dansların çoğu türkölüdür.

İller göre dağılımı:

Işel, Antalya, Konya, Afyon, Eskişehir, Kütahya, Bilecik, Bursa, Bolu...

#### F.Kasıklı Karşılamalar:

Orta ve Batı Karadeniz bölgelerinde oynanır. Bu dans türüne "Karşı beri, Var-gel" gibi adlar da verilir.

Eşlik çalgıları: klarinet, bağlama, cura bağlama, kabak, keman, el davulu, darbuka, def ve dare'dir.

İllere göre dağılımı:

Eskişehir, Kütahya, Bilecik, Bolu, Zonguldak, Sakarya...

#### G.Karşılamalar:

Çoklukla Trakya'da, Marmara bölgesinde oynanır.

Adından da anlaşılacağı gibi iki kişinin karşılıklı oynadığı danslardır.

Eşlik çalgıları kaba zurna, klarinet, davul, keman, cümbüş ve odur.

İllere göre dağılımı:

Edirne, Kırklareli, Tekirdağ, İstanbul, Çanakkale...

H.Horalar (Kasap oyunları):

Çoklukla Trakya bölgesinde oynanır. Dizinin başında yöneten kişiyi "Horabaşı" denir.

Eşlik çalgıları: Kaba zurna ve davul'dur.

İllere göre dağılımı:

Kırklareli, Edirne, Tekirdağ...

#### I.Nanaylar:

"Leylin oyunları" da denir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da yaygındır. "Na-Nay-Lz-Ley-Li-Lim" gibi sözcüklerin türkü arasında ya da nakarat olarak tekrar edilerek kullanılarak dansa eş-

lik etmesiyle bu adı almıştır.

İllere göre dağılımı:



Kars, Erzurum, Artvin, Erzincan, Gaziantep...

#### I. Teke Oyunları:

Güney Anadolu'da Toroslarda Türkmen Yörüklerinin oynadığı danslara verilen addır. Osmanlı döneminde bu ölgede "Teke Livası" adıyla anılan bir idari bölge olduğu bilinir. (DEMİRSİPAHI, 1975, s. 337)

Bu dansın eşlik çalgıları: Bağlama, cürba bağlama, kabak kemane, kaval, def, el davulu ve sipsi'dir.

İllere göre dağılımı:

Burdur, Antalya, İçel, Isparta, Afyon...

#### J. Mengiler:

Teke Türkmenlerinde toplu ve kasıklı oynanan danslara verilen addır.

Eşlik çalgıları: Sipsi, kaval, bağlama, cürba bağlama, kabak kemane, dare, def, el davulu'dur.

#### K. Bengiler:

Barı Anadolu'da oynanan ritmik ve hareketli danslara verilen addır.

Eşlik çalgıları: Klarinet, davul, zurna'dır.

İllere göre dağılımı:

Balıkesir, Manisa, Çanakkale...

#### L. Güvendeler:

Uludağ ve yöresi Türkmenlerinde genellikle iki kişinin oynadığı bir dandır. Eşlik çalgıları klarinet ve davul'dur.

İllere göre dağılımı:

Bursa, Balıkesir...

### III. Koreografik Düzenlerine Göre Halkdansları:

#### A. Dansçı sayısına göre

##### a. Tek kişilik danslar

##### 1. Kadın dansları:

Temel Devren(Muğla), Şeve Kıрма(Elazığ), Yoğurt (Eskişehir), Estireyim Mi(Bolu), Kız Havası(Burdur), Çiftetelli ve Çengi dansları...

2. Erkek dansları:  
Misket, Fidayda, Mör Koyun(Ankara), Kolbastı  
(Tunceli), Zeybek'ler(Izmir,Aydın,Denizli)...
- b. İki kişilik danslar
1. Kadın dansları:  
Kahveyi Kavuturlar(Eskişehir), Ördek(Bolu),  
Mandalar (Tekirdağ,Kırklareli), Nöbey(Malatya),  
Silvani(Muş)...
2. Erkek dansları:  
Kırka Zeybeği, İnönü Zeybeği(Eskişehir), Bıçak  
Horonu (Rize, Trabzon), Hanger Baru(Erzurum),  
Garipier Samahı(Sivas), Dokuz Aynık(Bitlis)...
- c. Toplu danslar
1. Kadın dansları:  
Güvercin, Aşşahitan Gelirem(Erzurum),  
Keçike(Elazığ),  
Teşi, Acara Kız Horonu(Artvin), Mendil,  
Goe'öküz (Eskişehir), Çömüclim(Kütahya),  
Keziban Yenge(Burdur)...
2. Erkek dansları:  
Ankara Zeybeği, Sin sin(Ankara),  
Koçaklama(Ağrı), Coşkun Çoruh, Horom, Deli  
Horon(Artvin), Serenler(Burdur), Baş  
Bar, Sekme(Erzurum)...
3. Kadınlı-Erkekli danslar:  
Atabarı, Şayşat Barı(Artvin), Zigoş, Mendil,  
Gahamatyaı(Edirne), Fatmah, Dokuzlu,  
Hadidiye(Gaziantep), Delilo(Elazığ),  
Yayla Yolları(Işıl)...
- B. Sahne düzenine göre danslar
- a. Halka biçimli danslar:  
İğdeli Gelin(Çorum), Düz Horon(Artvin),  
Bengi (Balıkesir), Samah'lar(Sivas,Erzincan),  
Halka Oyunu (Eskişehir)...
- b. Dizi biçimli danslar:



Halaylar(Bingöl,Elazığ,Diyarbakır,Malatya), Bar lar  
(Erzurum,Artvin,Kars),...

C. Adım biçimlerine göre

a. İlerleyip geriye dönen adımlı danslar:

Horon Kurma(Trabzon), Temuraga(Elazığ,Sivas),  
Arnavut Halayı(Sivas),  
Tek Ayak, İki Ayak(Diyarbakır),...

b. Sürekli ilerleyen adımlı danslar:

Keklik/Içeli, Çepikli, Meryem(Gaziantep),  
Çepik(Bingöl, Diyarbakır),  
Atabarı, Horonı(Artvin),Mendil(Edirne),...

#### IV. Çalgı Özelliğine Göre Halkdansları:

A.Davul-Zurna eşlikli danslar:

Kabadayı(Edirne), Başbar, İkinci Bar(Erzurum), Halay (Diyarbakır,Bingöl), Harkuşta, Meyroke, Tringo(Bitlis), Bablekan,Şirvani(Van), Çorum Halayı, Çekirge, Sin sin (Çorum), Ağarlama, Koseyri, Marmara(Gaziantep),...

B.Davul-Klarinet eşlikli danslar:

Çayda Çura, Halay, Avreş(Elazığ), Döne, Kavak, Güvercin, Sallama, Delilo(Erzurum), Diringo, Mehmet Turan Barı(Gümüşhane), Balıkesir Zeybeği, Yerli Zeybek, Balıkesir Bengisi(Balıkesir),...

C.İnce Sazlı(klarinet,keman,cümbüş-ud,darbuka) danslar:

Patrona, Kampana(İstanbul), Ali Paşa, Eski Kasap(Kırklareli), Dörtlen, Name(Kocaeli), Yandım Ayşe, Süslü Jandarma(Manisa), Yayla Yolları, Gabardıç, Şah Boylum(Muğla), Kasap, Karagözlüm, Sis Dağı(Sakarya),...

D.Tulum eşlikli danslar:

Cilveloy, Sarı Çiçek, Ondört(Artvin), Hemşin Horonu, Memetina(Rize), Çeç Ayak, Sarı Seyran, Yayık(Kars),...

E.Kemençe eşlikli danslar:

Sıksara, Horon Kurma, Sallama, Tonya, Aflama (Rize,Trabzon),...

F.Akordeon eşlikli danslar:

Ayşat, Yüzbir, Kıskaç, Şeyh Şamîl(Kars), Atahat,  
Daldalan, Acara Kız Horonu, Sasa(Artvin)...

G.Bağlama eşlikli danslar:

Afyon Zeybeği, Hatçam Çıkmış, Zabbak(Afyon), Fıdayda, Mis-  
ket, Seymen Zeybeği(Ankara), Keklik Zeybeği, Kralın Kızı(Bi-  
lecek,Eskişehir), Halımem, Meşeli, Ördek(Bolu), Elindeki Men-  
dil, Yoğurdum Var, Karakuş(Eskişehir)...

H.Kaval eşlikli danslar:

Kırka Zeybeği, Tüverek Koran(Eskişehir), Al Yemeni, Halı-  
mem, Ördek, Men Men(Bolu), Sam Zeybek, Cemilem(Antalya),  
Yörük Ali, Sinaoğlu(Aydın), Azime, Mensili Oyaladım(Balıke-  
sir), Ağır lama, Tersî (Adıyaman)...

I.Sipsî eşlikli danslar:

Serenler(Afyon,Burdur,Antalya), İzde Dalları(Afyon), Antal-  
ya'nın Mor Üzümlü, Teke Zeybeği(Antalya), Gahardıç, Aysar  
Beyleri, Sarı Zeybek(Burdur), Bidenem, Ferayi, Yörük Kızı(Is-  
parta)...

J.Mızıka eşlikli danslar:

Çinçiva, Çarışka, Ancut(Rize)...

**V. Adlarının Anlamlarına Göre Halkdansları:**

A.Yerleşim yerinin adını alan danslar:

Tekirdağ Karşılması(Tekirdağ), Çorum Halayı(Çorum), Sivas  
Halayı(Sivas), Tokat Sarması(Tokat), Tonya Horonu(Trabzon),  
Safranbolu Çiftetellisi(Zonguldak), Tavas Zeybeği(Denizli), Ed-  
rem Zeybeği(Balıkesir), İnönü Zeybeği(Eskişehir), Karaköy  
Sekmesi(Bolu)...

B.Adıyla dans hareketlerinin niteliğini belirten danslar

1.Pozisyon özelliğini belirten danslar:

Dizkırma(Bingöl), Topal Koşma(Çankırı), Sekme(Çanakkale,  
Bursa,Erzurum), Tek Ayak(Bingöl, Diyarbakır), Dik Halay,  
Şeve Kırma(Elazığ), Ağırma, Döne(Erzurum), Çepikli (Gaziate-  
pe), Dik Kayda(Giresun), Kırma(Kütahya)...

2.Hareketin hızını belirten danslar:

Ağır Hava(Bingöl), Ağır Govenk(Bitlis), Ağır Zeybek (Burdur),  
Delî Horon, Coşkun Çoruh(Artvin), Kıvrak Halay(Kırşehir)...

C.Meslek adını belirten danslar:

Değirmenci(Bilis,Kastamonu),Pamukçu Bengisi(Balıkesir), Kasap(Edine), Yağcılar Zeybeği(İzmir), Ormancı (Kastamonu), Turşucu Güzeli(Kütahya), Kasnakçı Oyunu(Sinop), Döveci Emni(Sivas),Kalaycılar(Kırklareli),...

D.Dansçının elinde taşıdığı eşyanın adını belirten danslar:

Bıçak Oyunu(Rize ,Trabzon,Tezicac), Hancı Barı (Erzurum), Kaşık Oyunu(Antalya,Konya), Zilli Oyun(Kütahya), Mendilli(Gaziantep), Elindeki Mendil(Eskişehir), Mendil Havası(Lekekindağ), Kılıç-Kalkan(Bursa), Çayda Çıra(Elazığ), Teşi(Artvin),...

E.Adını rakamlardan alan danslar:

İki Ayak(Bingöl,Diyarbakır), Ondört(Artvin), İkinci Barı (Erzurum), İki Parmak(Aydın), Biraltmışlık(Çorum), Dokuzlu(Gaziantep), Yüzbir,Dörtlen (Kars), Üç Oğlan (Kırklareli), Beş Ayak (Malatya),...

F.Adını renklerden alan danslar:

Yeşil Olur(Afyon), Sarı Zeybek(Antalya,Burdur,Isparta), Sarı Karıma (Balıkesir), A1 Yememi(Bolu,Bursa), Entarisi Kırmızı (Eskişehir), Yeşilim (Konya), Boz Eşek(Şanlıurfa), Yeşil İpek(Zonguldak),...

## VI. Klasik danslar:

### A.Çiftetelli:

Türkiye'nin her tarafında oynanan, disiplinsiz, çoğu zaman tek kişinin oynadığı bir danstır. Belli bir bölgesi yoktur.(BAYKURT,1965 s.19) Çoğunlukla kadınlar tarafından oynanmasını karşın, günümüz salon düğünleriyle erkeklerin de vazgeçemediği bir dans haline gelmiştir.

*"Çiftetelli de eğlence ve maziğe uydurulmuş bir şovbundan neşe sininle gösterilmesi veya yaşanması söz konusudur. (DEMİRSİPA- HI,1975 s.223)*

Bşlik çalgıları keman, klarinet, ud, kanun, darbuka, def, çüm- büş tür.

### B.Köçek dansları:

Köçek, içkili, yemekli toplantılarda, düğünlerde topluluğu eğlendirmek amacıyla para karşılığı, özel becerilere dayalı güldürücü hareketlerle, belli lastikli rengârenk uzun etek giyerek dans eden erkeklere Anadolu'da verilen addır. Köçeğin eşlik müziğine ve dansına da "**köçekçe**" denir.

A.Rıza YALMAN Güney Anadolu'da 1928-30 yıllarında yaptığı araştırma gezilerinde "**Köçekli**" adında bir obaya rastladığını, bu obanın erkeklerinin kadın kılığını girerek düğünlerde, derneklerde dans ettiklerini belirtiyor.

(YALMAN,1977,s.409-410)

Köçeklerin yaptıkları ilginç ve güç hareketlerden bazıları omuz-göğüs titretme, bel kırma, köprü kırma, ayak parmakları üzerinde yürüme, ani dönüşler(pirouette) ve duruşlar, yere atılan parayı ters dönerak yerden alma, büyük bir yorganı iki elle baş üzerinde çevirmek, takla atmak...

Köçeklik geleneği bugün Sakarya, Kocaeli, Kastamonu, İstanbul, Nevşehir, Kayseri, Konya gibi illerimizde hala yaşamaktadır.

### C.Kantolar

Daha çok Ortaoyunu niteliğinde, söze dayalı bir olayı, aşk ilişkisini işaret, mizik ve vücut hareketleriyle bir, iki ya da daha çok kişinin oynadığı bir dans türüdür. Eski İstanbul'un eğlence gecelerinin vazgeçilmez eğlencesi olan bu danslar genellikle (2/4) ve (9/8) ritimle oynanır.

Batı Anadolu da eğlence toplantılarında bugün de oynanmaktadır.

Unlu kantolardan bazıları: Kadın Asker Olunca, Leblebici, Dondurmacı, Lâiküs Hayat, Arabacı, Yangın Var...

### D.Çengi dansları:

Çogunlukla bu işi meslek edinen, hem iş, hem düşünce olarak bu danslar üzerinde çalışan kadınların danslarına Çengi dansları denir. Çengiler erkek gibi yaşayan, erkek gibi içki, sigara içen, küfürbaz ve belalı kadınlardır. Çağmıdıkları evin bir odasının yükseğe bir yerinde bağdaş kurarak otururlar.



Önlerine çilingir sofrası kurulur. Bir taraftan içkilerini içerler, bir taraftan da türkü söyleyerek çalarak oynar ve oynayanlara eşlik ederler. (NASRATTİNOĞLU,1975,s.21) Genellikle

Çingeneçler tarafından oynandığından bu dansların eşlik müziğine Çingen Havası, Çigan Havası, Roman Havası adı verilmektedir.

Eşlik çalgıları: Kanun,Ud,Cümbüş, Kemane, Kernan, Zilli, el ve Darbuka'dır. Dansçıların ellerinde de kaşık, zil, def gibi vurmalı çalgılar bulunur. Orta ve Batı Anadolu'da yaygındır.

## **VII. Göçmen Halkdansları:**

### **A.Tatar (Kırım,Nogay,Kazan) Dansları:**

Kaytarma, Eski Kırım Kaytarması, Taraktaş Kaytarması, Limana, Kefe Horanı, Totaykoy Horanı, Tuvak, Tuvak Cıymı,Varıraç, Eski Varıraç, Çerkes Kızı, Uroza, Aradan Suv, Dört Kız, Mendil, Emir Celal, Çoban Kaytarması (Buydan Kaytarması), Çoban Oyunu(Beyim Odaman),Kızlar Oyunu, Çalkav Oyunu, Selbi Oyunu, Kureş Ayası, Akey Ayası, Aklaban, Sarı Eçkim, Çipiyim, Demireiler, Değirmenci, Alma Tuş, Kırım Çiftetellisi, Bulbül, Çalaş, Yüksek Minare, Yazga Çıksam, Ayuvclar Oyunu, Vişnevka, Yavluğum, Uç Güzel, Asma Salıncak, Tım Tım, Epipe, Pamuk...

Eşlik çalgıları: Akordeon, Koltuk Davulu, Davul, Zurna, Klarinet, Kaval, Rebab, Tulum Zurna, Santur, Dümbelek...

### **C.Balkan Göçmenleri Dansları:**

Cüçük, Düz Gayda(Kaval), İştıp İkilisi, Payduşka, Eltiler, Rençber(Çoban), Karadağ, Paydos, Vargel, Sırbıye, Beraat, Sırto, Kartal, Tiran, Gora, Tropaya, Kesoza, Yarıstan, Konab Çobanları, Laberia, Librazhdi, İbrahim Hoca, Kara Mustafa, Küpürlika, Karadağ Kızı...

Eşlik çalgıları: Akordeon, Klarinet, Davul, Zurna, Kernan, Ud, Darbuka, Def, Zil...

### **D.Azerbaycan Göçmenleri Dansları:**

Gaytağı, Gızlar Bulağı, Desmalı, Darçını, Zoğalı, Yüzbir, Keçi

Memesi, Koroğlu, Kendiri, Kesme, Gofta, Gelin Havası, Mirvari, Lale, Mirzeyi, Mücesseme, Misri, Naznazı, Pehlevani, Ondört Numre, Rengi, Samuh, Sarıbaş, Semeni, Tamara, Terekeme, Toy Regsi, Turacı, Uzun dere, Üç Balam, Bir Göz, Halabacı, Halay, Han Çobanı, Heyvagülü, Heyratı, Çalpapağ, Çattadı, Çit Tuman, Cengi, Camuş Bağa Girdi, Ceyranı, Cehribeyim, Şalaho, Şeki, Şahseveni, Yallı.(HESENOV,1986,ss.14-95)

Eşlik çalgıları: Garmon, Akordeon, Tar, Nağara(Koltuk Davulu), Kemane(Kabak Kemane), Klarinet, Balaban...

#### E. Kafkasya Göçmenleri Dansları:

Sind, Wuig, Lezginka(Şamiley,İslamey, Magalon), Abazek, Absuva, Kaafe(Tüz, Tepseu, Hanti, Zefako), Tögerek, Tepseu, Lotu, Horomi, Samaya, Kılıç Dansı, Lazurı, Gandagan, Tepseruş, Çeçen(Şeşen), Tepena, Apsma, Gollu, Akuşinka...

Eşlik çalgıları: Garmon, Akordeon, Pandur, Çongur, Kıl Kobuz, Pchapsın, Armonika, Khamil(Dudukı, Lale, Sıbzıgı), Pkhaçık(Hars Kalak), Koltuk Davulu(Deli, Davurbaz) (KOÇKAR, 1987)

## b. Anadolu Halkdansları Eşlik Çalgıları:

Eski çağlardan bu yana insanlar ritüel ve dinsel törenlerinde, kendi sesleri ve hareketlerine, başka bazı şeylerin de eşlik etmesine gereksinim duydular. Bu gereksinim çalgıların doğmasına yol açtı. İlk çalgılar vurmalı, çarpmalı çalgılardı. İki kemiği, iki taşı, iki ağaç ya da metal çubucuğu, iki eli birbirine belirli zaman aralıklarıyla çarparak ritim elde ettiler. Ritim, öz olarak insan davranışlarının da özüdür. Günümüzde de ilkel müziğin temelinin ritim olduğunu, Afrika ya da Avustralya'daki kabilelere bakarak görebilmek mümkün.

İnsanlık geliştikçe ritimi elde edebilmek için birçok çalgı geliştirildi. Bir kasmağa deri gererek "**davul**" elde edilmesi de bu gelişimin başlangıcıdır diyebilmek söz konusu olabilir.

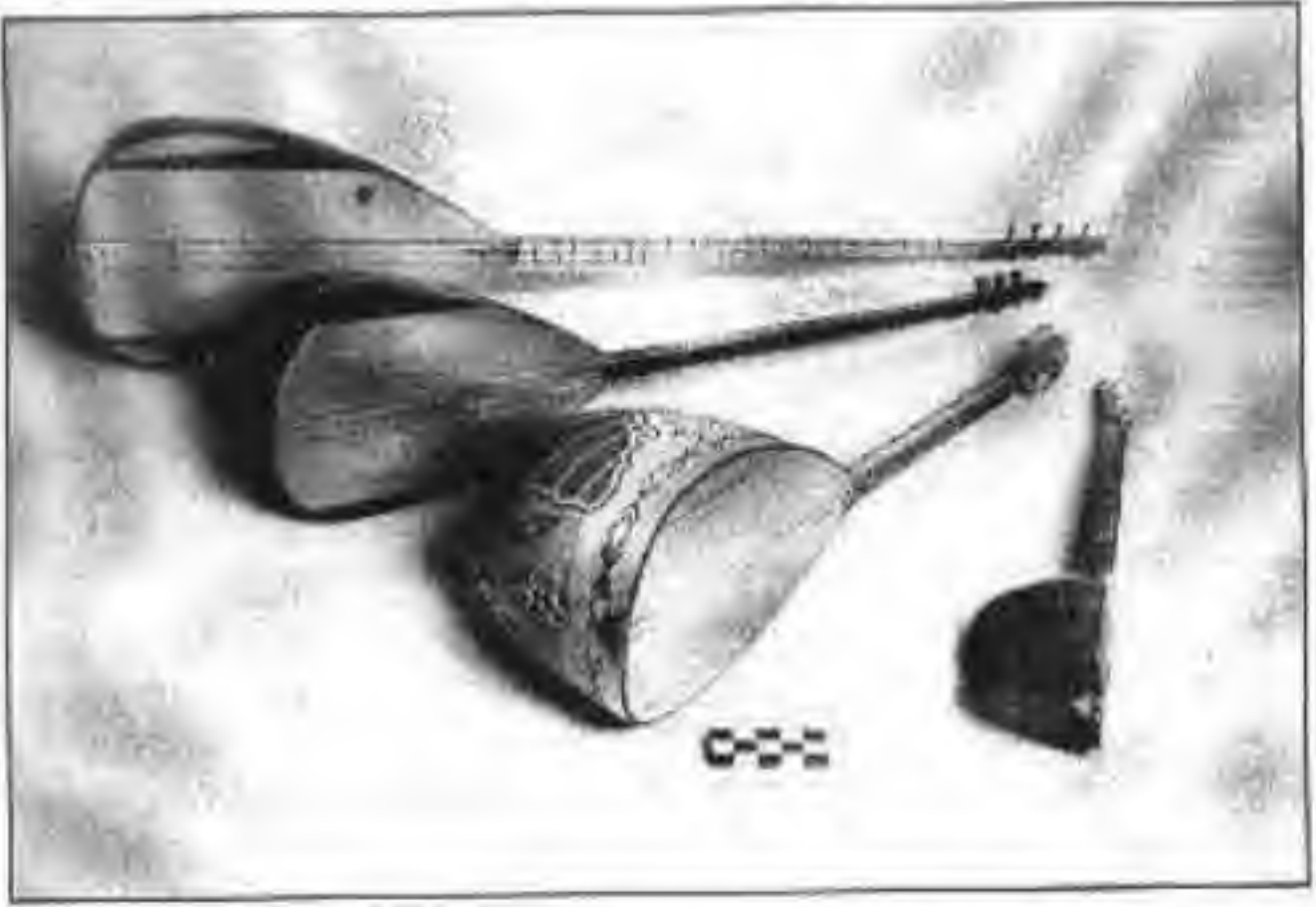
Primitif üflemeli çalgılar; yine yukarıda sözü edilen törenlerde veya aylanma sırasında hayvan seslerini yansıtmak amacıyla bir karnısa, boynuza ya da bir hayvanın ilik kemiğine üfleme yoluyla elde edildi. Sonraları, elde edilen bu seslerin bir skalasını üretmek amacıyla da araçlara delikler açıldı.

Telli çalgıların ilk aşamada avcıların yay kırıgılarının tınlaması yoluyla elde edildiği düşünülmektedir. İkinci aşamada hindistan cevizi, salyangoz, kabuğu ya da su kabuğu gibi araçlar ses kutusu olarak kullanıldı. Üçüncü aşamada tellerin bir grubu esik takılarak yükseltildi. Son aşamada da seslerin alanını genişletmek amacıyla helistilen araçlara sap eklenerek parmakların basılması sağlandı. Bu aşamaların kanedilmesi elbette yüzyıllar sürmüştür.

*"Harpa dirseğindeki sırt kamburunun götğide yataylaştırılarak düzleştirilmesinden uzun saplı saz çuğuna geçildiği anlaşıyor; bazı resimler Mısır'daki bu usûleyle delilidir. Kol ile teller zamanla tam paralel hale gelince tel uzunluğunun parmak başmolarıyla yer yer kısaltıp uzatmanın kolayı böylece erkenden bulundu, diye düşünebiliriz, ve bu böyle olmuştur."*(GAZİMİHAL,1975 s.9)

Eski uygarlıkların birçoğundan günümüze kalan kaya resimleri, kabartma ve oymalar, freskler ya da heykellerde günümüz çalgılarının prototiplerini görmek mümkündür.

Günümüzde Türk Halkdanslarına eşlik eden çalgılar şöyle sıralanabilir:



**Bağlama:** Türk Halkdanslarının hemen hemen tümüne eşlik edebilen, Anadolu'nun her yerinde yaygın olarak kullanılan telli ve mızraplı bir çalgıdır. Halk arasında *Bozuk*, *Çeyte*, *Şeytar*, *Çöğür*, *Kara Düzen*, *Irzva*, *Bulgari*, *Tambura* gibi adlar almasına karşın tamamı "Bağlama Ailesi" diye adlandırılabilir.

Bağlama yapımında değişik ağaç türlerinden yararlanılmasına rağmen en çok dut ağacı kullanılmaktadır.

Bağlama'da en çok kullanılan dört akord biçimi vardır. Bunlara "Düzen" denir. "*Bozuk Düzen*" (La-Re-Sol) ya da (Mi-La-Re); "*Bağlama Düzeni*" (Re-Sol-La) ya da (La-Re-Mi); "*Misket Düzeni*" (La-Re-Fa diyez); "*Müsterai Düzeni*" (La-Re-Fa). Bunların dışında *Afşor Düzeni*, *Acem Düzeni*, *Edirne Düzeni*, *Yörük Düzeni*, *Kervan Düzeni*, *Karavöl Düzeni* gibi düzenler de bulunmaktadır.

Bağlama boyutlarına göre de *Divan Bağlama*, *Bağlama*, *Citra Bağlama*, *Cura* gibi adlar alır.





**Tar:** Anadolu'ya ve Halkdansları eşlik müziğine son yıllarda katılan Azerbaycan kökenli bir çalgıdır. İki gövdeli olan Tar, göğüste çalınır. Genellikle dut ağacından yapılmaktadır. 9 adet tel bağlanır. Bunların 3'ü 'Ahenk Teli' olarak kullanılır. Diğer teller ikiser adet olmak üzere üç gruptur. Akord biçimi (Do-Sol-Do)dur.



**Kabak Keman:** Önceleri su kabagından 1/3 kesit alınarak yapılmasına karşın son yıllarda ağaçtan oyularak ya da "yaprak" denen yöntemle ağaç parçalarının birleştirilmesiyle oluşturulur. Perdesizdir ve yayla çalınır. Üç ya da dört telli olantı vardır. Akordu (Re-La-Re) veya (Re-La-Re-La) biçimindedir.



**Kemençe:** Genellikle Karadeniz bölgesinin danslarının eşlik çalgısı olarak kullanılır. Sapı yukarıda olacak biçimde vücuda yakın tutularak, yayla çalınır. Üç tellidir. Akordu (Re-La-Mi) biçimindedir.



**Zurna:** Asya'dan Orta Avrupa'ya kadar geniş bir alanda, benzer özellikleriyle çok yaygın bir çalgıdır. Ağaçtan oyularak yapılır. Yapımında Şimşir, Gürgen, Ardiç, Dişbudak gibi sert ağaçlar kullanılır. Boyutlarına göre *Kaba Zurna*, *Zurna* ve *Cura Zurna* adlarıyla anılır. Zurnanın parçaları da *Kamuş*, *Tabla*, *Tepe* ve *Gövde* dir.



**Mey:** Doğu Anadolu'ya özgü bir çalgıdır. Karnı, kaskaç ve göydeden meydana gelmiştir. Boyutlarına göre *Ana Mey*, *Orta Mey*, *Cura Mey* adıyla anılır. Zurnadan daha mistik bir ses rengi vardır. Ceviz ve enik ağacından yapılanları yağ tıfıllar.



**Kaval:** Eski bir çoban çalgısıdır. Melodik ses rengi nedeniyle Halk Çalgıları topluluklarında temel eşlik çalgısı görevini üstlenir. İki çeşidi vardır: *Dilli Kaval*, *Dilsiz Kaval*. Genellikle Ardiç ve İhlamur ağaçlarından yapılmış olanları tercih edilir.

Kavalın etimolojisi hakkında değişik kanılar vardır. Bazı etimologlar "kav" sözcüğünden türediğini, bazıları da Arapça geveze anlamına gelen "kavval"dan geldiğini öne sürer. Alman müzik bilimcisi Curt Sachs, kavalın Türkçe olduğunu oradan da Balkan ülkelerine geçtiğini savunur.



**Sipsi:** Akdeniz bölgesinde, Toroslarda yaşayan Yörük ve Avsarlarca kullanılır. 1-2cm. genişliğinde yaklaşık 20cm. uzunluğunda kamıştan yapılır. 5 üstte, bir de alta olmak üzere 6 delikli dir.



**Tulum:** Oğlak derisinin önü yarılmadan, olduğu gibi çıkarılarak delikli bir düdük takılmasıyla elde edilir. koltuk altında, içine doldurulan havanın sıkıştırılıp çıkarılarak düdüğe gönderilmesi yoluyla ses elde edilir. İçine hava doldurabilmek için üst kısmına ağızlık takılır. Tulum'da iki düdük bulunur. Bu düdüklerden biri ana ezgiyi çalarken ikinci düdük dem tutar. Trakya ve Doğu Karadeniz bölgelerinde kullanılır.





**Akordeon:** Hava depolu bir çalgıdır. Doğu Anadolu'nun bazı yörelerinde, İstanbul engi dansları ile bazı göçmen halkdanslarının temel algısıdır. Geniş ses özelliği nedeniyle günümüzde okcu kullanılır.



**Garmon:**

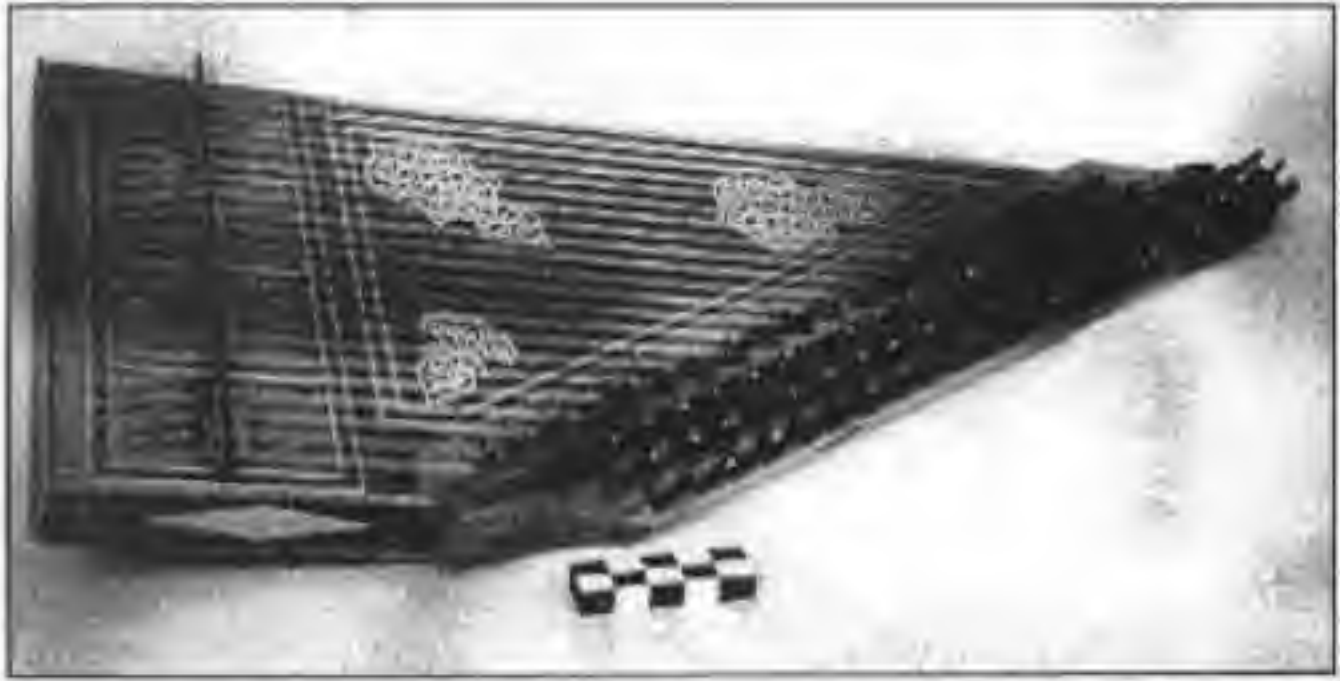
Halkdansları eşlik müziğine yine son yıllarda katılan ve Azerbaycan kkenti bir diğer çalgıdır. Akordeon gibi hava depoludur. Ancak klavyesi Akordeondan kktr ve bütün parçaları el işçiliği ile yapılır.



**Ud:** Özellikle Çengi, Köçek ve Çiftetellilerde kullanılan doğu kökenli bir çalgıdır. Halkdansları topluluklarında son yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. Parça ağaçlıdır. 6 adet plastik tel takılır. Akordu (Re-La-Mi-Sı Fa diyez-Dü Diyez) biçimindedir ancak Türk Sanat Müziği sistemine göre ise (Sol-Re-La Mi-Sı-Fa diyez) biçiminde kullanılır.



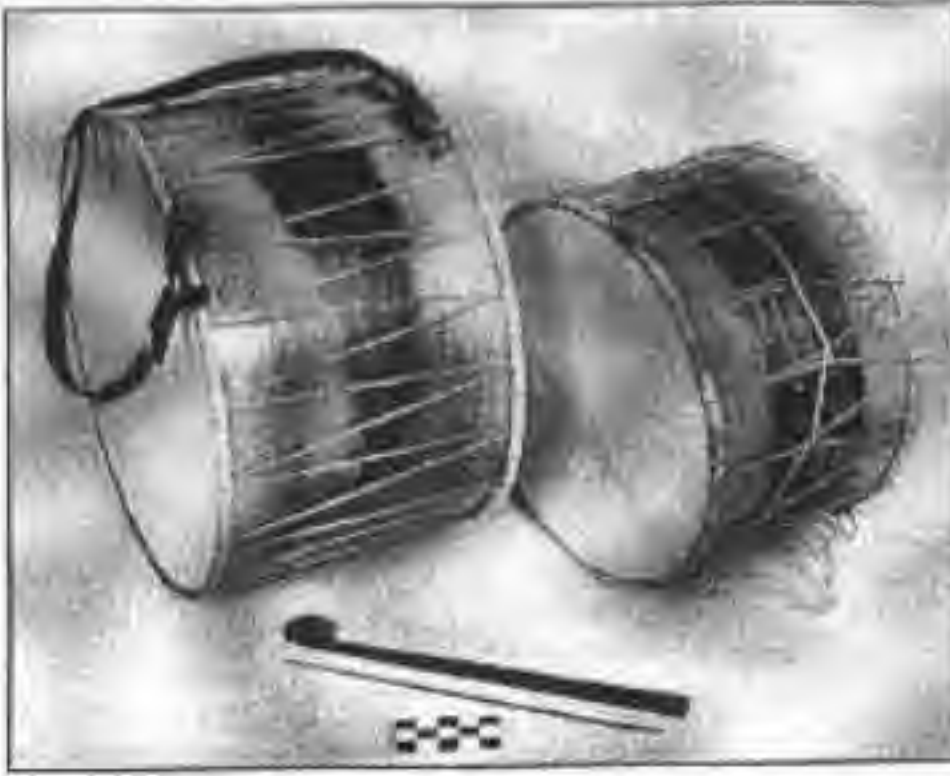
**Keman:** 19. yüzyılın sonlarında Anadolu'ya batıdan giren bu çalgı Anadolu'da, kemence gibi sapı yukarıda kalacak biçimde düze dayanarak da çalınır. Çuklukla Oyun heveları, Köçek, Çengi, Çiftetelli ve Kasap oyunlarının eşlik çalgısı olarak kullanılır.



**Kanun:** Türk Müziği'nin en eski çalgılarından biri sayılan bu çalgıyı bil-  
li düşünür Paralı'nın icat ettiği sanılmaktadır. Batı müziğinde kullanılan  
'Çimbal' adı çalgının yapı tekniği ile aynı yapıya sahiptir. İskelet tahtası  
ıhlamur ağacından yapılır. Göğsü çınar veya köknar, sırtı ise ceviz ya da  
ıhlamur üzerine maun kaplanarak yapılır. Tellerin gergin durmasını  
sağlayan eşik, kanunun yan tarafına gerilerek takılan bir deri üzerine otur-  
tulur. Diğer tarafında ise akord etmeye yarayan burgular ve komalı sesleri  
ayarlayan mandallar bulunmaktadır. Akordu (iz Sol'den başlayıp aşağıya  
doğru 24 ya da 27 ses iner,



**Klarinet:** 19. yüzyılın sonlarında Mehter Tugunlarında kullanılmak üzere  
Avrupa'dan getirilmiş, oradan bütün Anadolu'ya yayılarak halkdansları  
eşliğine geçmiştir. Abanoz ağacından ya da metalden (pirinç) yapılır. (Si-  
bemoli veya (Sol) olmak üzere iki çeşidi kullanılmaktadır



**Davul:** Bir ağaç kasağın iki tarafına deri gerilmesiyle yapılır. Bütün dünyada çeşitli biçimlerde de olsa en çok kullanılan vurmalı çalgıdır. Anadolu'da değişik bölgelerde değişik boyutlarda

yapılarak kullanılır. Çapları 40cm. den 80cm. ye kadar değişir. (Adıyaman Davulu, Kastamonu Davulu, Antep Davulu, Karadeniz Davulu, gibi) Gerilen derilerin biri kalın, diğeri incedir. Kalın tarafına "tokmak" la, ince tarafını "çubuk" la vurularak çalınır.



#### **Koltuk Davulu:**

Azərbaycan və Kafkasya dan Halkdansıların eşlik çalgılarına girmişdir. 30cm. den 40cm. ye kadar çaplı kasağın iki tarafına deri gerilerek yapılır. Koltuk altına alınarak, elle çalınır. "Nağara", "Dol", "Deyirbağ" gibi adlar da verilir.





**Darbuka:** Ortasında boğumu olan, iki tarafı delik, vurmali bir çalgıdır. Tek tarafına deri gerilir. Bakır, Pirinç gibi madenlerden ya da pişmiş topraktan yapılır. Pişmiş topraktan yapılanına "*Dümbeltek*" adı verilir.

**Def:** 5cm. ile 10cm. arasında eni, 20cm. ile 60cm. arasında çapı olan, tek tarafına deri gerili, vurmali bir çalgıdır. Kasnak kenarına zil takılığında "*Zilli Def*" adını alır.



**Kaşık:** Tahta yemek kaşıklarının sırt kısımlarının değişik tutuşlarla birbirine vurularak çalınması yoluyla kullanılır. Kısa ya da uzun saplı olanları vardır. Genellikle Şimşir ağacından yapılır.

### 3. HALKDANSLARININ DERLENMESİ :

#### a. Halkdanslarını Derleme Yöntemleri

Halkdanslarının derlenmesi konusu, dans uzmanlarının, antropologların, etnologların ve sosyal bilimlerle uğraşan birçok uzmanın neredeyse yüzlerce yıldır ana konuları için kaynak oluşturmaları bakımından ilgi alanı olmuştur.

Etnologlar dansın yapılaş biçiminden, ilgilendikleri halkın etnik özellikleri ile ilgili bilgiler edinmeye; Psikologlar dansla insan davranışları arasında ilişki kurarak insan davranışlarını incelemeye; Sosyologlar dansın yapılışından topluluğun sosyal oluşumunu ile ilgili yargılara varmaya çalışırlar. Hatta tiyatrocular dansla tiyatronun birlikte doğduğunu vurgulayarak ikisi arasındaki ilişkileri incelerler.

Gerçekten de Halkdanslarına olan bu ilgi, günümüz sanayi toplumlarında halkdanslarının hemen hemen yok olması tehlikesi karşısında, geçmişle gelecek arasındaki köprüyü kurmak amacıyla yönelik çalışmalar bakımından önemli bir yer tutmaktadır.

Ancak Halkdanslarının derlenmesinde özellikle ülkemizde kullanılan düzensiz ve yetersiz, kişisel çabalara dayalı yöntemlerle çok farklı tekniklerin kullanılması, bu konuda yapılan çalışmalardan iyi sonuçlar alınmasını engellemektedir.

Halkdansları Türkiye’de üç ayrı kültür olayının içinde yaratılmaktadır. Birincisi “köy kültürü”, ikincisi “kentsoylu kültürü” ve üçüncüsü de kentte yaşayan köy kökenlilerin oluşturduğu, köy ve kent kültürü arasında bocalayan “gecekondu kültürü”.

Derleme çalışmaları, bu üç ayrı kültür biçimi göz önünde bulundurularak yapılmalıdır. Böylelikle bu kültür biçimlerinin birbirlerine olan etkileri, değişik disiplinlerden gelen bilim adamlarınca ele alınıp, kuramsal sonuçlara varılabilir.

Halkdansları, Halkbilim araştırmalarında kullanılan yöntemlerle derlenmelidir. Bu yöntemler : Tarihsel yöntem, Coğrafya yöntemi, Psiko-Sosyal yöntem’dir.

### **Tarihsel Yöntem:**

Bu yöntemin temelini derlenen dansların tarihteki benzerlerini bularak birbirleriyle olan ilişkilerini araştırmak ve birbirlerine bağlamak oluşturmaktadır. Böylece dansın kaynağına inmek ve varyantlarını belirlemek olanağı sağlanır.

Tarihsel zaman dilimleri ile tekrarlanan derleme çalışmaları sayesinde yöresel değişiklikleri saptamak ve bu değişikliklerin hangi koşullar altında, ne yönde olduğunu belirlemek kolaylaşacaktır.

### **Coğrafya Yöntemi:**

Bu yöntemi Tarihsel yöntem'in tamamlayıcısı niteliğinde de düşünülebilir. Sağlıklı bir sonuca ulaşmak için Coğrafya yöntemi'nden yararlanarak eksik kalan bilgiler tamamlanmış olur.

Coğrafya yöntemi en küçük yerleşim biriminden başlayıp, giderek büyüyen ve kalabalıklaşan (oba, mera, köy, kasaba, kent...gibi) yerleşim birimlerinde halkdanslarının hangi durumda olduklarını, o coğrafya bölgesi içerisinde her varyant için özel bir işaret, renk, tarama ya da çizimlerle harita üzerinde gösterilmesi temeline dayanır. Böylelikle dansların oluşumuyla ilgili kaynakların bulunmasında yardımcı olacak ve bir bakışta görülebilecek sonuçlara varılabilecektir.

### **Psiko-Sosyal Yöntem:**

Yöntem, dansın yapıldığı toplumun ya da toplumu oluşturan bireylerin ruhsal durumlarıyla, yine bunların içinde bulundukları toplumun sosyal yaşayışının birbirleriyle ilişkileri sonunda ortaya çıktığı düşüncesi temeline dayanır.

Uygulamada kaynak kişiyle sürekli ilişkide bulunulur, izlenir. Uzun süreli ve çok dikkatli bir çalışma gerektirdiği için kaynak kişinin de çok dikkatli seçilmesi gerekmektedir.

### **b. Halkdanslarını Derleme Teknikleri:**

Halkdansları halkın yaşama biçimini, geleneksel kültür değerlerini yansıtır. Hızla değişen toplumumuzda sanayileşme, gittikçe yayılan kitle iletişim araçlarıyla iletişim hızının artması, kitlelerin birbirleriyle olan ile-

tişimini de hızlandırmakta, böylelikle kapalı toplumlar açık toplumlara dönüşmektedir. Bu oluşum halkdanslarının bölgesel ve etnik özelliklerinin ülkenin başka bölgelerine sıçramasına, farklı adımların yerleşmesine ya da tamamen yok olmasına, unutulmasına neden olur. Bu danslar da yerini modern danslara bırakır.

Kuşakların değişmesiyle, bir önceki kültür değerlerine sahip yaşlı nüfusun giderek azalması da halkdanslarının kaybolmasına neden olan bir başka etkidir.

Danslardaki bu değişimi zamanında ve yerinde saptayarak belgelemenin, bir sonraki kuşaklara önceki adım biçimlerini aktarmada büyük yararı olduğu bir gerçektir.

Halkdanslarını derlemede belli başlı iki ana teknik kullanılabilmektedir: Yazıya Geçirme, Film ya da Video Kaydı.

### **Yazıya Geçirme Tekniği (Dans Notasyonu):**

Günümüze değin “Yazıya Geçirme” tekniği ile ilgili çok çeşitli sistemler geliştirilmiştir. Bu tekniklerin en eskileri doğal olarak en ilkelleridir ve bunların birçoğu günümüzde artık birer belge olma özelliğinden öteye gitmemektedir.

Topumlarda “sözcük” kavramı geliştikçe dans adımlarını başkalarına anlatmak ve aktarmak ihtiyacını duyan insan bu amaçla çeşitli yollar aramıştır. Romalıların bile dans adımlarını anlatmak için yazılı simgeler kullandıkları bilinmektedir (HOFMANN, 1986, s.186). Mısır, Yunan, Asur, Babil ve Hitit gibi eski uygarlıkların hemen hepsinde, yarattıkları dansların kalıcı olabilmesini sağlamak amacıyla yaptıkları, işaretli yazı sistemlerinde ve duvar kabartmalarında görmek mümkün.

1416’da İtalya’da **Domenico da PIACENZA**, 29 sayfalık ilk dans kitabında yalnızca adımları anlatıyordu. Bir süre sonra Milano Sarayının bale öğretmeni olan **Guglielmo l’EBREO**, “*De Practica seu arte tripudii*” (1463) adlı renkli baskılı yapıtında harf-simge yardımıyla adımları açıklamaya çalışır. Yaklaşık aynı çağda **Marguerite d’AUTRICHE**’in “*Livre des basses dances*” adlı Burgogna el yazmalarında ve “*Instruction de bien danser*” adlı yapıtta adımların çeşitli kısaltmalarla anlatıldığı görülmektedir.

Yakın zamanlarda Cervera Kütüphanesi’nde bulunan, yazarı ve tarihi bilinmeyen İspanyolca iki derleme, dans adımlarını yatay ve dikey küçük çizgilerle anlatmaktadır.



G. L'EBREO'nun kitabının yayınlanmasından yaklaşık bir yüzyıl sonra **Thoinot ARBEAU** "*Orchesographie*" adlı yapıtını yayınlar (1588). ARBEAU'nun sisteminde dansın adımlarını yatay olarak sola, havaya, sağa doğru atılacak biçimde yazıya geçiren bir dil oluşturulur.(ŞEKİL 1)

1763 yılında Fransız **DIDEROT** yayınladığı "*L'Encyclopedie*" adlı yapıtında "*Choregraphie ou Art d'ecrire la Danse*" adlı bir bölüme yer verir.(ŞEKİL 2)

Yine aynı çağda **Marco Fabritio CAROSO** "*Il Ballerino*" adlı kitabında matematiksel bir dille dansı anlatmaya çalışır.(ŞEKİL 3)

Matbaanın gelişmesi, müzik biliminde kaydedilen ilerlemeler ve Saraylarda dans ve müzik gösterilerine verilen önem ve ilgi, dans yazınında yeni araştırmaların yapılmasına neden olur. 1674 yılında XIV. Louis'nin hale öğretmeni **Pierre BEAUCHAMP** oluşturduğu yeni dans sistemine "*Choregraphie*" adını verir. Ne yazık ki BEAUCHAMP'ın *Choregraphie* üzerine yaptığı çalışmalardan günümüze dek ulaşabilen hiç bir iz yoktur. Ancak öğrencisi **Raoul Auger FEUILLET** 1699'da "*Choregraphie ou l'Art de decrire la danse par caractères, figures et signes demonstratifs*" adlı kitabını yayınlar. FEUILLET'nin sisteminde dans salonunun ya da tiyatro sahnesinin planı bir kare ile gösterilmekte ve dansçının tüm yönelimi (oryantasyonu) bu karenin içinde bulunmaktadır. Altı tane bütün adımlar işaretlerle belirtilir. Patternler ve ölçüler, zamanı belirleyen çizgilerle gösterilir. Kemanın çalacağı müzik sayfaının başındadır. Böylece koreografi ile müzik ölçülerinin birbiri ile uyumu sağlanır. FEUILLET'nin bu kitabı hale ve dans ustası **Louis PECOURT**'dan alınan bir dizi dansla oluşturulmuştur.(ŞEKİL 4)

Bu kitabın yayınlanması dans sanatının en büyük başarılarından biri sayılmaktadır. Bu kitaptan sonra özellikle 1703-1718 yılları arasında yeni dansları içeren bir dizi broşür yayınlanır. Bunlar arasında **John WEAVER** Londra'da, **Gottfried TAUBERT** Almanya'da bu sistemin temsilcileri olarak kendi dans kompozisyonlarını yayımlarlar.

18.yüzyılda diğer iki önemli yayın olan **Pierre RAMBAU**'nın "*L'Abregé de la nouvelle methode dans l'art d'ecrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*" (1725) ve **MAGNY**'nin "*Les Principes de la choregraphie*" (1765) adlı yapıtları FEUILLET'nin prensiplerinden çok küçük farklılıklarla etkilenmiştir.

19.yüzyılda **Carlo BLASIS** kendine özgü bir kodlama sistemi kullanır. **BOURNONVILLE** ise kompozisyonlarını plan ve desenlerle not eder. **PETIPA**'nın kullandığı sistem de birçok diyagramı ve şemaya dayalıdır.

**DE THEINOT ARBEAU.** 72

les solent s'ouppes en deux brans blanches, pour y asseoir  
les pas qui courent filz, pour danser le branle gay.

**Tabulation du branle gay.**

*Le branle gay. Attribuer à pied droit et pied  
gauche ce branle.*

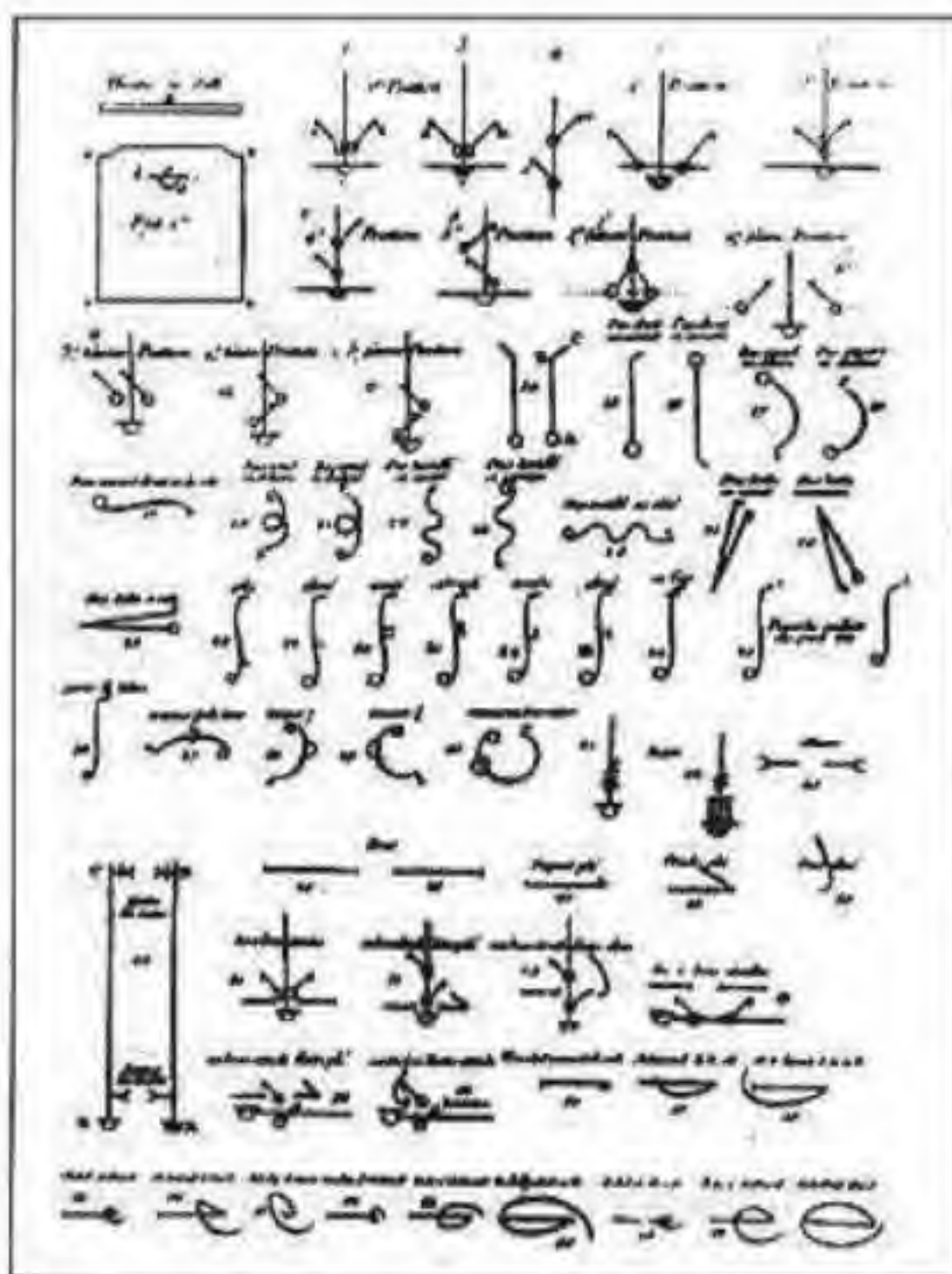
	Pied en l'air droit.
	Pied en l'air gauche.
	Pied en l'air droit.
	Pied en l'air gauche.
	Pause.
	Pied en l'air droit.
	Pied en l'air gauche.
	Pied en l'air droit.
	Pied en l'air gauche.
	Pause.
	Pied en l'air droit.
	Pied en l'air gauche.
	Pied en l'air droit.
	Pied en l'air gauche.
	Pause.
	Pied en l'air droit.
	Pied en l'air gauche.
	Pied en l'air droit.
	Pied en l'air gauche.
	Pause.

*Copie.*

Ce branle (non sans cause) est appellé gay, car à ce que se  
voy l'vo des pieds est toujours en l'air: Mais pour luyuer, de  
pas de branle que vous en ferez branle de Bourgoigne.

Şekil: 1

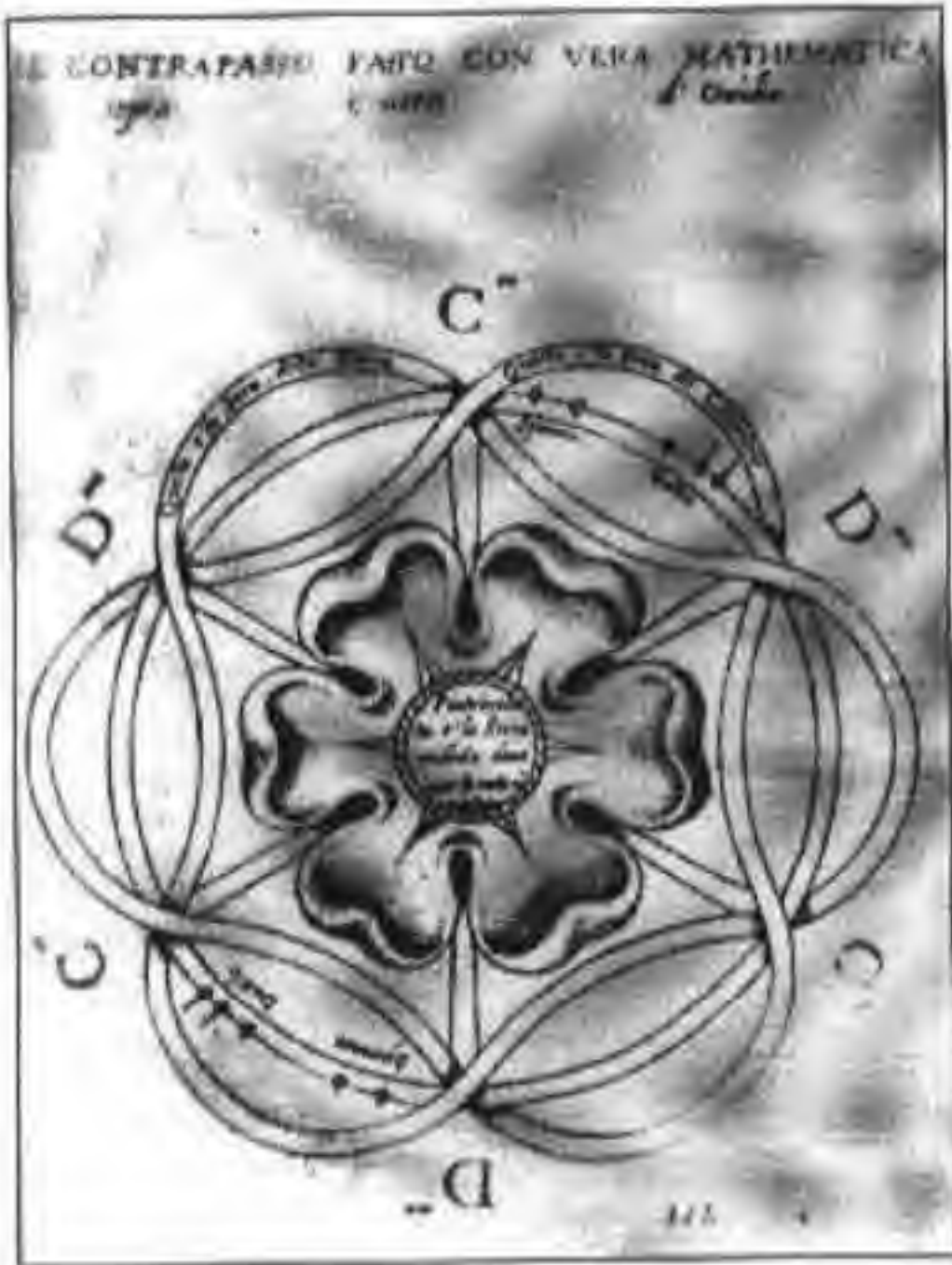
T. ARBEAU'nun "Orchevographie" adlı yapıtında bir sayfa.



Şekil: 2

DIDEROT'un "l'Encyclopédie"sinden dans yazımına ilişkin notlar.

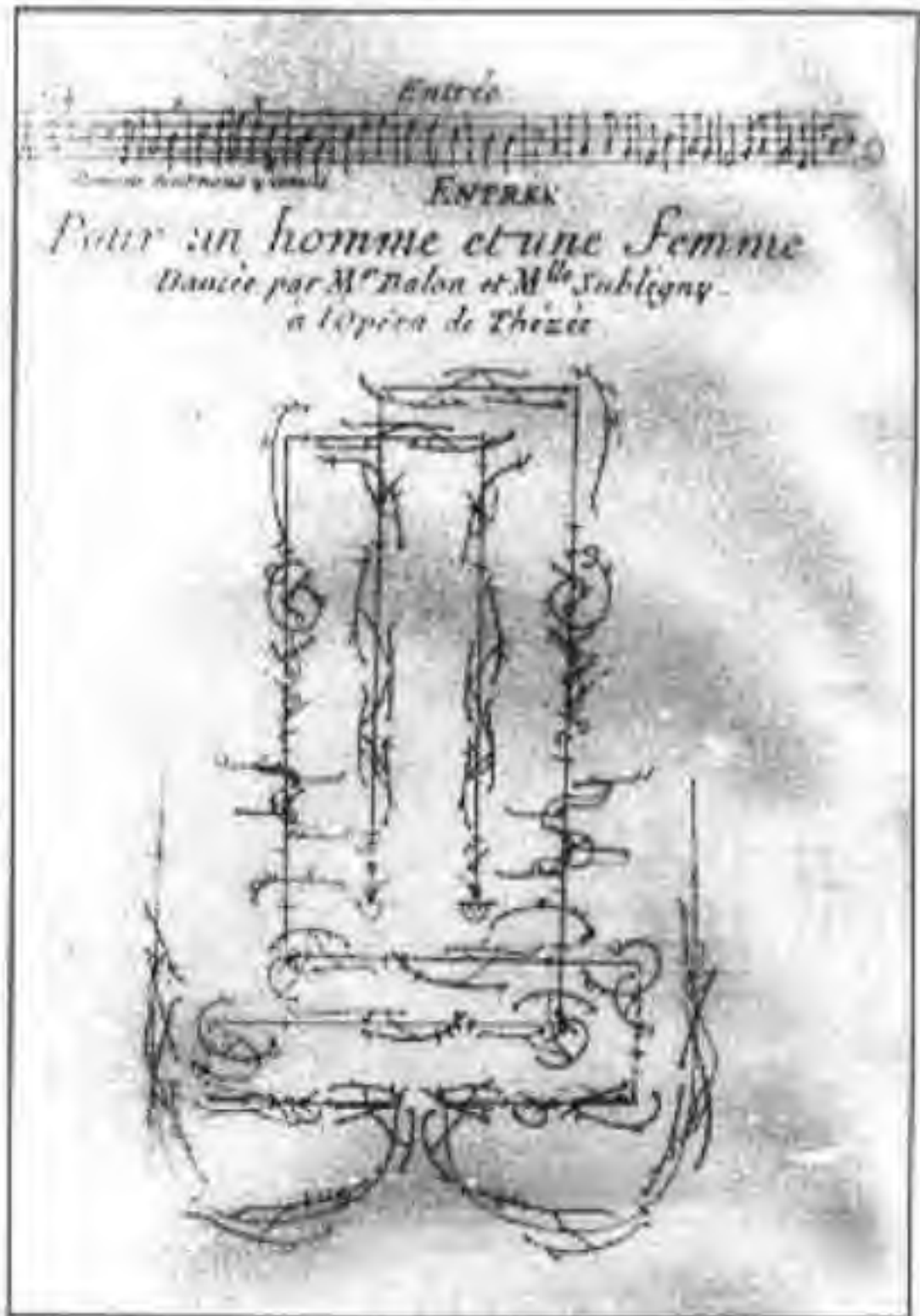
1: Tiyatro sahnesi, 2- 13: Ayak pozisyonları, 14 - 27: Adımlar, 28-40: Vücudun hareket Oryantasyonu, 41-76: El-kol hareketleri ve adım kompozisyonu



Şekil: 3

F. CAROSO'nun "RACCOLTA" dansı için yaptığı işaretlemeler.





Şekil: 4

FEUILLE'in koreografik notalama sistemi. Dâncıların hareketleri ve oryantasyonu notalarla paralel olarak belirtilmektedir.

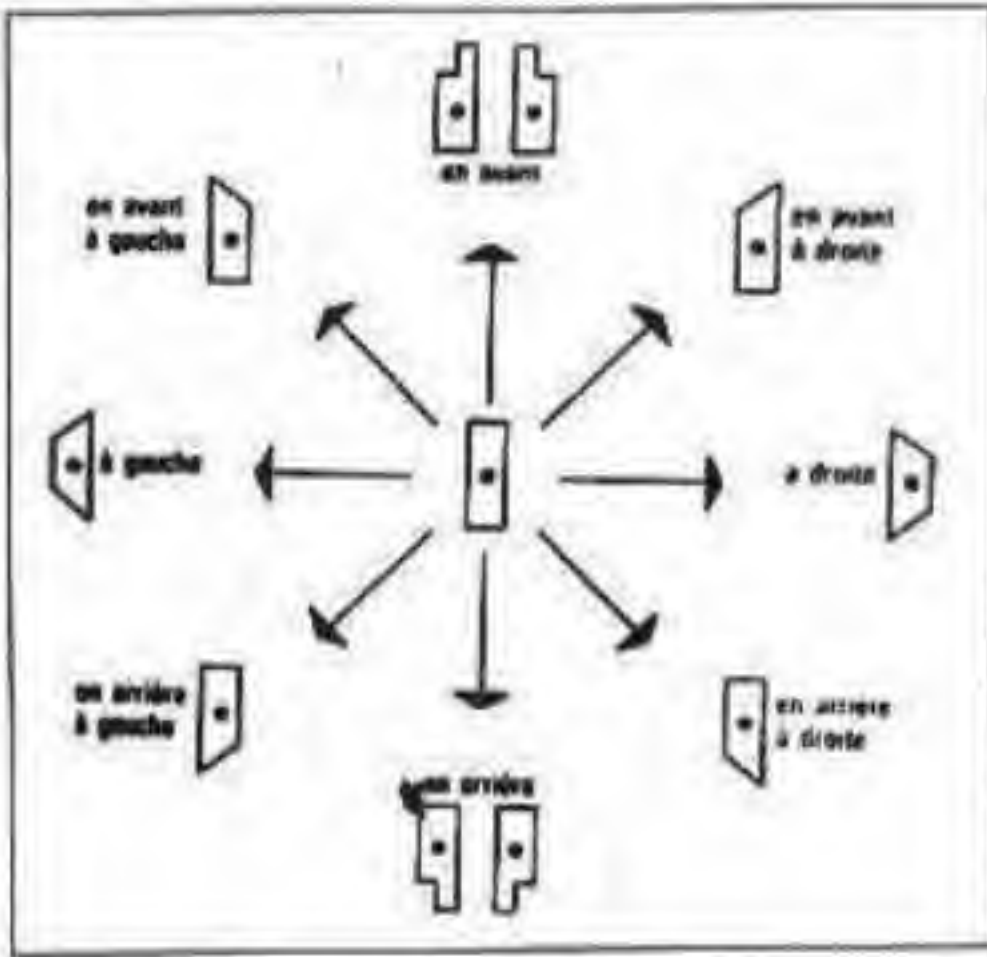
1852'de Paris operası'nın bale ustası **Arthur SAINT-LEON** "*Stenochoreographie*" yı yayımlar. Bu yapıtta St.LEON aynı konudaki diğer çalışmalardan farklı olarak dansların butusunu değil, dansçıya stenografik göstergeleri bulmasına yarayan ve bir adımı oluşturan hareketleri, bu hareketlerin nota değerlerini ve sürelerini verir.

St.LEON, ilk kez vücudun tümüyle temsil edildiği 6 çizgili portreye dayalı bir sistem geliştirir. Bu sistemde ilk beş çizginin üzerine adımlar işaretlenir, 6. çizgi ise başın ve kolların hareketlerini belirlemeye yarar. Bu sistemden yararlanan Alman **Albert ZORN** "*Grammaire de la danse*" adıyla bir kitap yayımlar. Ayrıca St.LEON'dan daha önce Alman **Bernard KILMM**'in müzik notalarından kaynaklanan hirtakim sembollerle dans yazımına ilişkin bir sistem geliştirmeye çalıştığı bilinmektedir.

1891 yılında Marinsky (bugünkü Kirov) Tiyatrosunun dansçı ve eğitimcisi **Vladimir STEPHANOV** Paris'te bir yıl çalıştıktan sonra "*Alphabet des mouvements du corps humain, Essai d'entregistrement des mouvements du corps humain au moyen de signes musicaux*" adlı yapıtını Fransızca olarak yayımlar. Rus İmparatorluğu'nun bale okullarında uzun yıllar okutulan bu sistemle Marinsky Repertuarının 30 kadar balesi kaleme alınır.

20 yüzyılda bale ve dans sanatındaki yeni gelişmeler, modern dansın doğuşu, dans yazımında da yeni gelişmelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Bu yüzyıla kadar klasik dansın hareketleri mükemmel bir biçimde kodlandırılarak yazıya geçirilmiş, kayıt edilmişti. Modern dansın temsilcisi, dans kuramcisi ve koreograf **Rudolf von LABAN**, 1928'de Viyana'da "*Kinetographie*" adıyla yayımlandığı yapıtında planlı hareketin ve mekan da yönelmenin dekompozisyonu temeline dayalı bir sistem sunar. Kinetographie'de aşağıdan yukarıya doğru vücudun sağ, sol ve orta kısmını temsil eden üç çizgi üzerinde, geometrik şekillerle ifade edilir. **Ann HUTCHINSON** tarafından geliştirilen LABAN'ın Kinetographie sistemi, 1940'da New York'da kurulan **International Dance Notation Bureau** tarafından benimsenerek LABAN'ın anısına "*Labanotation*" adı verilmiştir. Bu merkez günümüzde de çalışmalarını sürdürerek bale eğitimcisi, dans yazımcısı yetiştirmekte, stajlar örgütlemektedir. "**American Teatr Ballet**" ve "**Joffrey City Center Ballet**" toplulukları, **Antony TUDOR** ve **Merce CUNNINGHAM** gibi koreograflar yapıtlarının yazıya geçirilmesi için bu merkezle sözleşme yapmışlardır.



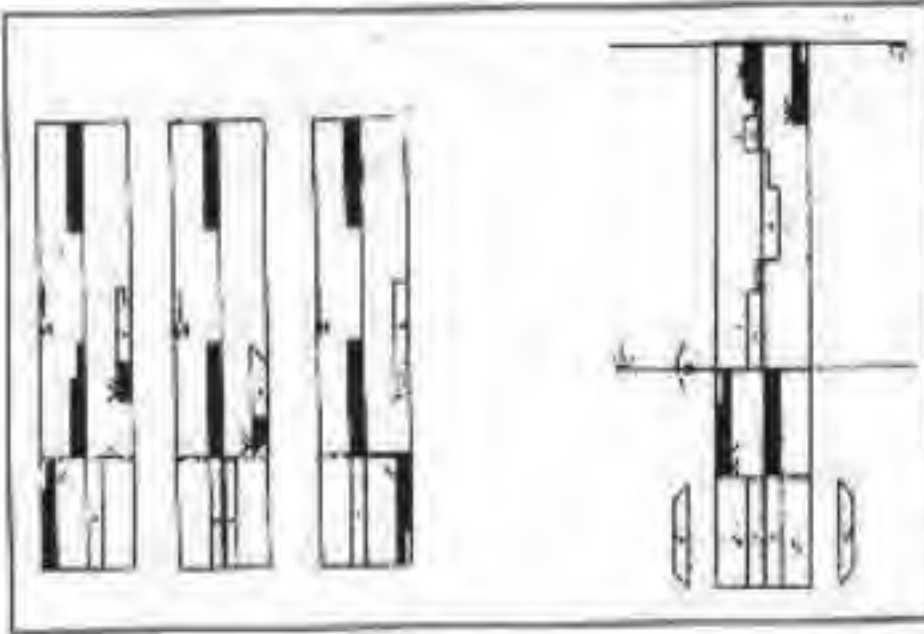
Şekil : 5  
"KINETOGRAM"

Labanotation'da kullanılan yönlendirme işaretleri. İşaretlerin uzunluğu, belirlenen bir üniteye göre süre saptamak için değiştirilebilir. Diğer temel işaretler kol ve bacak pozisyonlarını belirtir.

Yakın zamanlarda **Doris AUREY**'in en etkin balelerinden bazıları da bu merkez tarafından yazıya geçirilmiştir.

"Labanotation"un bu başarılı yazıya geçirme tekniğine rağmen bu konuda aralıksız devam eden çalışmalar sonucunda İngiltere'de **Joan BENESH** beş çizgiye dayalı yalay porte sistemini uygulamaya koyar. "Benesh" sistemini "Royal Ballet", çalışmalarının yazıya geçirilmesi için günümüzde de kullanılmaktadır.

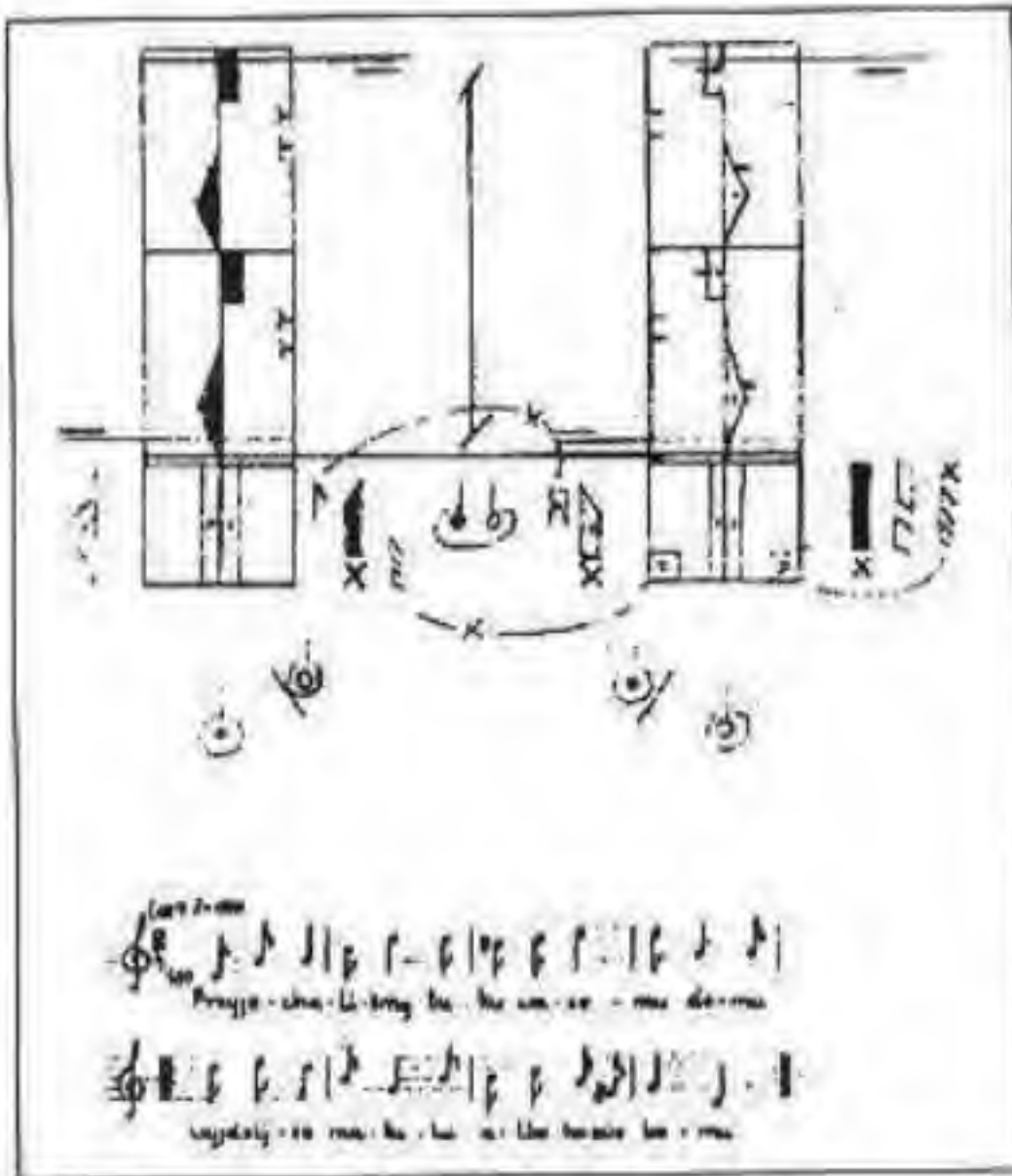
Buraya kadar sözü edilen notasyon ya da yazıya geçirme sistemlerinin dışında değişik ülkelerde kendi halkdanslarının yazıya geçirilmesi için geliştirilmiş notasyon sistemleri bulunmaktadır. Bunlardan en önemlileri; **Bükreş**'te **Vera PROCA-CIORIȚA** tarafından geliştirilmiş ve **Bükreş Folklor Enstitüsü** tarafından çok az düzeltilerek kullanıma sunulmuş olan "Romanotation" ile dünyanın hemen her ülkesinde kullanılan ancak **Sovyetler Birliği**'nde geliştirilmiş olan "Yazılı Anlatım" sistemidir.



Basit birkaç "CABRIOLE"

"POLONEZ"

**Şekil : 6**  
Labanotation sistemi vücudun sağını, solunu ve ortasını gösteren üç dikey çizgi içerisinde düzenlenmiş bir işaretleme sistemidir. Bu işaretler de dansın eşlik müziğinin notalarının yazıldığı porteye paralel olarak yazılmaktadır.












Şekil : 7

"KRAKOWYAK" dansının Kinetogramı


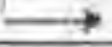






Romanotation, değişik ritim değerlerindeki adımların kayıt edilmesinde harflerin ve zaman değerlerine bağlı çeşitli işaretlerin kullanılması temeline dayanır. Sağ ayak için "D", sol ayak için "S" işaretleri kullanılarak, nota değerleri karşılığı da bu işaretlerin üzerine konan başka işaretlerle belirlenir (TABLO 1).

Nota Değerleri									
Sol Ayak	\$	S	S	S	z	z	z	z	z
Sağ Ayak	Φ	Φ	D	D	d	d	d	d	z
Çift Ayak	\$ Φ	S Φ	S D	S D	s d	s d	S D	S D	z z
Durur (Es)	—	—	ε	ε	γ	γ	γ	γ	ε

Tablo: 1

Vücut yönünün belirlenmesi için de ok işaretleri kullanılır, (TABLO 2)

	İleriye dönük, ileriye hareket
	İleriye dönük, sağa doğru hareket
	İleriye dönük, geriye doğru dik hareket
	Yarım sola dönük, sağa doğru hareket
	Yarım sağa dönük, sağa doğru hareket
	Yerinde hareket

Tablo: 2

Dansın kurgusunu ve sahne düzenini belirtmek için ise (TABLO 3)'teki şekiller kullanılır.

Arka > Ön Erkek	
Arka > Ön Kadın	
	Eşler yan yana, dairede sağa doğru hareket
	Erkeğin önden görünüşü
Arka > Ön 	Erkeğin yandan görünüşü
	Kadının önden görünüşü
	Kadının yandan görünüşü
①	Eksen etrafında bir dönüş
②	Eksen etrafında iki dönüş
③ SD SD	Eksen etrafında saat yelkovanı yönünde, sol ayakla başlayarak dört adımda dönüş
— " — D	Aynı adımları sağ ayakla başlayarak tekrarla
	Karışık alaca dizi (kız-erkek)
	Açık dairede hareket

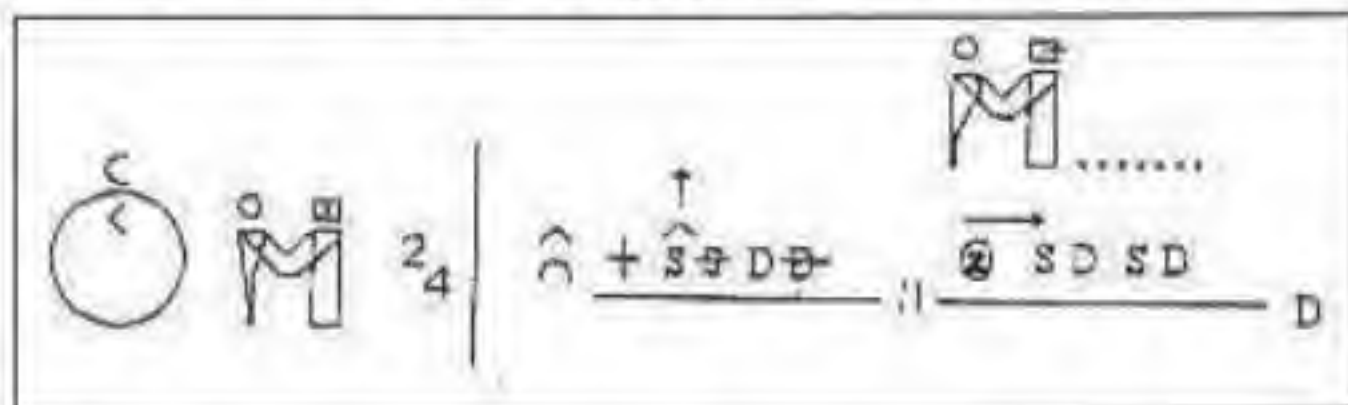
Tablo : 3

Romanotation'da ayak hareketleri için de bazı özel işaretlemeler kullanılmıştır (TABLO: 4)

D	Adım	SD	Çift düşme
$\dot{D}$	Ağırlık vermeden basma	$\underline{D}$	Büyük adım
$\_D$	Kopar adımda sıçrama	$\frac{x}{D}$	Adımı arkadan çaprazlama
$\overset{  }{D}$	Ayak basma	$\bar{D}$	Diz kaldırma
$\oplus$	Kapalı adım alma	$\underset{\cdot}{D}$	Topuk basarak adım
$\underline{D}$	Küçük adım	$\check{D}$	Topuğu dokundurma
$\overset{\curvearrowright}{D}$	Adımı önde çaprazlama	$\dot{D}$	Adımı kaydırma
$\overset{\curvearrowleft}{D}$	Sola doğru diz kıvrırma	$\ddot{D}$	Topuk basma
$\overset{\circ}{D}$	Ayak ucunda yürüme	$\underline{\underline{D}}$	Aynı ayağa ağırlık verme
$\hat{D}$	Ağırlık vermeden ayak ucu dokunuşu	(D)	Zorunlu olmayan farklı adım
$\dot{D}$	Sıçrama	$\overset{\cdot}{D}$	Topuk indirme
$\hat{\hat{D}}$	Ayak ucuna basma	$\overset{z}{D}$	Diz çökme

Tablo : 4

Romanotation ile basit bir çift dansını örneklemek gerekirse;







(IKI) Sol ayağı varı parmak ucunda kayarcasına kıvrı bir  
adam ileri,  
(VE) Sağ ayağı bütün tabanda sol ayağın varına sertçe  
kaydırarak getir.  
2.ölçü= Aynı hareketleri sol ayağıyla başlayarak  
tekrarla"(...) )

(KOÇKAR, 1987,s.40)

Hareketlerin anlatılmasından sonra, hareketlerin bir araya gelmesiyle  
oluşan figürler anlatılır:

"Figür dördü (16 ölçü)  
(Müziğin ikinci bölümü)  
7.-24. ölçüler: Kız yeniden sol omuzu tarafından 360° ere-  
celik bir dönüş yaparak Tezginde İleri Yürüyüşü ile saat  
yelkovanının aksi yönüne pozisyonuna bozmadan yürür.  
Erkek de hızla sol omuzu tarafından 360° derecelik bir dö-  
nüş yapar ve ellerinin durumunu değiştirmeden aynı hare-  
ketle saat yelkovanının dönüş yönünde daire yaparak yü-  
rür. Baş sağ omuz tarafına döndükler (...) 24 ölçü sonunda  
kız ve erkek sahne ortasına arkasına gelmiş olacaktırlar.  
25.-32. ölçülerde kız aynı yönde yürüyüşünü sürdürür.  
Kızla karşı karşıya gelen erkek sağ omuzu tarafından ya-  
rım daire şekline hızla bir dönüş yapar ve kollarının du-  
rumuna hızla değiştirip vücudunu hızla bulundığı yöne  
gevirir. Sol taraftan, birerz da geçirilerek yürüyerek izler  
(...) 32. ölçü sonunda sol birinci kulise gelmiş olurlar.  
(KOÇKAR,1987,s.47)

Buraya kadar anlatılan yazıya geçirme (notasyon) sistemlerinin  
tümünün kuşkusuz birbirlerine karşı üstün ya da eksik yönleri bulunmak-  
tadır. Teknik olarak dans hareketlerini anlatmak amacıyla kullanılarına  
rağmen bütün bu sistemlerin temelinde eksik olan, dans sırasında dansı  
anamlandıran insan unsurundaki enerji, güç, sürat ve ifade edebilme  
kavramlarının ortaya konulamayışdır. Vücudun aldığı şekil, baş hareket-  
leri ve mimikleri yazıya geçirmek, simgelemek çok güçtür. Ayrıca dans  
sanatındaki süratli gelişme ve değişimler göz önünde bulundurulduğunda  
bu sistemlerin oldukça eksik ve yetersiz olduğu görülebilir.

## Film ya da Video Kaydı Tekniği:

Halkdanslarının derlenmesinde kuşkusuz en güvenilir, en rahat ve en iyi algılanabilen teknik **Film-Video Kaydı**'dır.

Her ne kadar film ya da video kaydı tekniğinin yanlış bir yol olduğu ve "bir orkestranın, bir kemancının müziğini gramofon plağından öğrenmesi" olayına benzetiliyorsa da (AND,1964 ss 96) günümüz teknolojisi göz önünde bulundurulduğunda bu tekniğin kullanım kolaylığı, arşivleme olanaklarının geniş oluşu nedeniyle derlemecilik açısından en güvenilir yol olduğu görülür.

Serge LIFAR bu konudaki düşüncesini şöyle açıklıyor:

*"(...)Sinemai dansın geleceğidir. Bir bakıma da koreografların belleğidir. Hiçbir zaman bir baleyi yaşamaya yarayan bade yazısına sahip olamıyız ağız. Canlı bir kaynak olan koreografı ancak kamera yaşamılır kılar. Kamera yorumlamaya, açıklamaya gerek daymadan dansın ruhunu sergiler. Bu ruh her yapının esin kaynağı olacaktır. Ayrıca bu ruh koreografi tekniğinde güzelliğin anısı görevini de görecektir."*

(HOFMANN,1986:3.)

Kamera ile kayıt tekniğinin günümüzde göz ardı edilemez yararları olduğu bir gerçektir. Bu teknikle; dansın yapıldığı her an ve ortam, süresi ni, varyantlarını, kişilere göre değişen özelliklerini, aynı kişi ya da kişilerin başka zaman ve ortamlarda dansedişini görüntülemek, bu görüntülerin her anını istenildiğinde **Slow Motion** yoluyla analiz etmek ve buradan ayrıntılı sonuçlara varmak mümkündür.

Kamera ile kayıt tekniğini gerçekleştirebilmek iyi bir ekip ve ekipman gerektirmektedir. Bu da günümüzün teknolojik olanaklarıyla oldukça kolaylaşmıştır.

Kamera kaydının başarılı olabilmesi için şunlara dikkat etmek gerekmektedir:

\* Derleyicinin kamera kullanımını ya çok iyi bilmesi ya da iyi bir kameramanla işbirliği kurması gereklidir.

\*Birden çok kamera kullanılmasının gerekip gerekmediği ve teknik özelliklerinin neler olacağı önceden belirlenmelidir.

\* Derleyici dans alanını iyi belirlemeli ve kamera açılarını buna göre ayarlamalıdır.

\* Derleyici olabildiğince ortamı düzenlemekten kaçınmalı, dansçıların ya da onlarla ilintili bulunan diğer kişilerin (müzisyen, şarkıcı, gibi) hareketlerine karışmamalıdır.

\* Dansçıları ya da dansı olumsuz yönde etkileyebilecek her türlü dış etmenler elden geldiğince zararsız hale getirilmelidir.

\* Dansla ilgili genel bilgiler önceden kaynak kişi ya da kişilerden soru-yanıt yöntemiyle alınmalı, bu bilgiler değerlendirilerek bir çekim senaryosu hazırlanmalıdır.

\* Dansın yapılacağı ortamın, kameranın teknik özellikleri ile tam uyumu sağlanmalı, gerekirse ek ışık düzeni, ses kayıt cihazı kullanılmalıdır.

\* Yapılan kaydın korunmasını sağlayıcı her türlü önlem alınmalıdır.

Kamera kayıtlarının düzenli bir biçimde arşivlenmesi, araştırmacı, öğrenci, öğretici ve koreografların yararlanmasına açık tutulması, üzerinde durulması gerekli önemli konulardan biridir.

## c. Halkdânslarını Derleme Soruları

### Dansın Yapıldığı Bölge ve Koşulları İle İlgili Sorular:

1. Derlendiği yerin adı,
2. Derleme tarihi,
3. Derleme yerinin nüfusu ne kadardır?
4. Derleme bölgesinin/yerinin etnik özellikleri nelerdir?
5. Derleme yerinde konuşulan dil ve ağız özellikleri nelerdir?
6. Derleme bölgesinde yaşayanların dinsel ve batıl inançları varsa nelerdir,
7. Derleme bölgesinin coğrafi özellikleri nasıldır?
8. Derleme yerinin en yakın il ve ilçe merkezine uzaklığı, yolun niteliği, kalitesi ve ulaşım olanakları nelerdir?
9. Derleme yerinin/bölgesinin tarihsel durumu nedir?
10. Derleme bölgesinin dans ve müzik bakımından genel özellikleri nelerdir?
11. Derleme bölgesinin ekonomik koşulları, geçim kaynakları, nelerdir? Toplumsal sınıflar bulunmakta mıdır?
12. Derleme bölgesinde/yerinde bulunan kitle iletişim araçlarının (Radyo,TV,Gazete,Dergi, v.b.) durumu, izleme oranı ve olanakları nasıldır?
13. Derleme yerinde dansların toplu olarak yapıldığı belli günler var mıdır?(Hidrellez,Nevruz, Kurtuluş Günü, Güreş Karşılaşmalarını...gibi).

### Dansçı Ya Da Dansçılarla İlgili Sorular

1. Dansçı ya da dansçıların adları,
2. Dansçı ya da dansçıların meslekleri,
3. Dansçı ya da dansçıların yaşları,
4. Öğrenim durumları,
5. Derleme yerinden/bölgesinden dışarıya çıkıp çıkmadıkları, çıkıyorlarsa hangi sıklıkta çıkıyorlar, hangi sürelerle kalıyorlar?
6. Dansları kimlerden, nasıl öğrenmişlerdir?



7. Dansçı ya da dansçılar derleme yerinde/bölgesinde ne zamandan beri oturmaktalardır?
8. Dışarıdan gelmişlerse ne zaman, nereden gelmişlerdir?
9. Dansçılar kadın-erkek birlikte mi yoksa ayrı ayrı toplanarak mı dans ederler?
10. Dans edebilmek için yaş sınırı ya da cinsiyet ayrımı var mıdır?
11. Dans edebilmek için toplumsal bir sınıf ya da statü gerekli midir?
12. Derleme bölgesinde dans yaratan kimseler bulunup bulunmadığı, bulunuyorsa adları, yaşları, cinsiyet ve meslekleri.
13. Dans edebilmek için özel koşullar gerekiyorsa bunları kimlerin düzenlediği.
14. Dansların öğretimi ile ilgili özel yöntemler var mı? Varsa koşulları, öğretici ve öğrenenlerde ilgili açık bilgiler.
15. Dansçılara özel bir ad verilir mi?(Seymen, Zeybek, Dadas... gibi)
16. Dansta başta, ortada ya da sonda dansedenlere özel adlar verilir mi?
17. Dansçıların dans için kullandıkları özel makyaj, mask ya da giysileri var mıdır? Varsa nelerdir? Ne tür malzeme kullanılmaktadır?

### **Dansla İlgili Sorular :**

1. Dansın adı.
2. Dansın adının anlamı
3. Dansın başka adı varmı?
4. Dans aynı adla başka yerde ya da başka adlarla oynanmakta mıdır?
5. Bu dansın asıl yeri sizce neresidir?
6. Dansın ne zamandan beri oynandığını biliyor musunuz?
7. Dans, bu bölgedeki başka dans türleri ile benzerlik taşımakta mıdır? Yoksa farklı bir özelliği var mıdır?
8. Dansta dansçı sayısı sınırlaması var mıdır?
9. Dansın hızı nasıldır? (metronom hızı)
10. Dansın ezgisinin tavrını, ölçüsü nasıldır?
11. Dansın ezgisi nasıldır?
12. Dansa eşlik eden çalgılar nelerdir? (Açık havada-kapalı yerde).
13. Dans çalgısız yapılıyorsa, dansçılar dans ederken türkü söylerler mi? Yoksa türkü söyleyenler, dansçılardan ayrı bir grup mudur?

14. Dansçılar dans ederken çalgı da çalarlar mı?
15. Türkünün sözleri nelerdir?
16. Bu dans başka bir ezgiyle de yapılır mı? Ya da hep kendi ezgisiyle-türküsüyle mi yapılır?
17. Bu dansın ezgisiyle başka danslar da yapılır mı?
18. Dans bir grup dansı ise, dizi, yarım daire, daire gibi formlardan hangilerini kullanmaktadırlar?
19. Dansçılar dizi halinde işeler birbirlerine tutunmakta mıdır? Tutunuyorsa tutunma biçimi nasıldır?(Parmaklardan, ellerden, omuzdan, belden, ya da bir araçla).
20. Dans dinsel nitelikli midir? Ya da böyle bir dansı andırmakta mıdır?
21. Dansa verilen genel nitelikli bir ad var mıdır? (Zeybek, Horon, Hora, Halay, Bar, Kaytarma, Lezginka...gibi).
22. Dansı oluşturan hareketler daha çok vücudun hangi organlarına dayanmaktadır?
23. Dansın hareketleri vücudun doğal hareketlerine uyan hareketler midir? Yoksa özel eğitim isteyen atlama, sıçrama, çökme, dönme gibi vücudu zorlayıcı hareketler midir?
24. Dansta ilkel dinlerle ilgili, sihir ya da büyü olayını andıran insan vücudunun normal hareketlerine uymayan hareketler var mıdır?
25. Dans bir hayvanı ya da bir doğa olayını yansılayan bir dans mıdır?
26. Dansın hızına göre ayrılan bölümleri var mıdır?
27. Dans açık yerde mi yoksa kapalı yerde mi yapılmaktadır?
28. Dans sırasında dansçılar ellerinde bir araç tutarlar mı? (Mendil, Kaşık, Teşi...gibi) Bu aracın işlevi nedir?(ritm, yansılama...gibi).
29. Dans sırasında bağırılmalar var mı? Varsa ne zaman nasıl bağırılır?
30. Dansın taban pozisyonu nasıldır? (Tam taban, yarım taban, yüksek taban).
31. Dansın genel vücut pozisyonu var mıdır? (Baş, kol, gövde pozisyonları) Yoksa vücudun pozisyonu hareketin devinimine göre değişmekte midir?
32. Dansın giysileri nelerdir? (Başa giyilenler, vücuda giyilenler, ayağa giyilenler, takı ve süslenmeler).

## 4. HALKDANSLARININ ÖĞRETİMİ :

### a. Türkiye’de Halkdanslarının öğretimi Konusunda Yapılan Çalışmalar:

1927 yılında Ankara’da “Anadolu Halk Bilgisi Derneği” olarak kurulan, bir süre sonra adı “Türk Halk Bilgisi Derneği”ne çevrilen dernek Halkbilim alanında yaptığı çalışmaların yanı sıra Halkdansları konusunda da ilk derleme ve uygulama çalışmalarını başlatan kuruluştur.

İzleyen yıllarda kurulan “Halkevleri” ve “Türk Ocakları”nın yanı sıra 1930-1952 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Ankara Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi için Anadolu ve Trakya’da A.Adnan SAYGUN, Ferruh ARSUNAR, M.Ragıp GAZİMİHAL, H.Bedii YÖNETKEN ve Muzaffer SARISOZEN’in de aralarında bulunduğu bir kurul tarafından yapılan derleme çalışmaları yanında, Yapı ve Kredi Bankasının desteklediği “Türk Halk Oyunlarının Yayınlama ve Yayma Tesisi” ve bu kuruluşun düzenlediği **Halk Oyunları Bayramları**, “Folklor Araştırmaları Kurumu”, “Türk Folklor Kurumu” (TFK) gibi uygulamaya dönük çalışmalar yapan amatör kuruluşlarla, bazı ilk ve orta dereceli okullarda düzensiz olarak sürdürülen, yalnız okul “müsamereleri” ve ulusal günler için hazırlanan “ekip”ler dışında halkdanslarının öğretiminin yönelik kayda değer bir çalışma yoktur.

1968 ve 1969 yaz aylarında Milli Eğitim Bakanlığı Film, Radyo ve Televizyonla Eğitim Merkezi (FRTEM)’nce 30 kadar yöresel halkdansları topluluğunun Film ve Slaytlarla derlenmesi de konuya fazla bir canlılık getirmemiştir.

1960’lı yılların başında Milli Türk Talebe Federasyonu ile Üniversite gençliği arasında yayılmaya başlayan halkdansları çalışmaları, 1970’li yılların başlarında yine çoğunluğunu Üniversite gençlerinin oluşturduğu bu konuda uğraşı vermeye başlayan küçüklü büyüklü birçok derneğin kurulmasına yol açmıştır.<sup>(1)</sup>

(1) 1970’li yıllardan başlayarak halkdansları konusunda çalışmalar yapmak amacıyla

Ankara, İstanbul ve İzmir’de kurulmuş olan bazı amatör dernekler şunlardır:

Ankara’da: Anadolu Folklor ve Turizm Derneği (ATUD), Tuzcu ve Folklor Eğitim Merkezi (TÜFEM), HOY-TUR Tuzcu ve Folklor Derneği, Halk Müziği ve Oyunları

Yine bu yıllarda devletin resmi kuruluşları olan "Gençlik Merkezleri" ve "Halk Eğitimi Merkezleri"ndeki yayılma ile birlikte Milliyet Gazetesi'nin açmış olduğu Halkdanslarının tanıtılmasına ve derlenmesine yeni boyutlar getiren "Milliyet Liseler Arası Halkoyunları Yarışması" son yıllara kadar önemini sürdürmüştür.

Uzun yıllar gereksinimi duyulan, tartışılan bir konu da "Devlet Halk Dansları Topluluğu"nun kurulmasıydı. 1975 yılında "Türk Halk Dansları Eğitim Merkezi"nin amacı ve kapsamı:

"(...)

#### **1.Amaç:**

*Devlet modern halk dansları eğitim merkezinin kurulmasından önceki amaç, halk oyunlarımızın öz değerlerinden ve ünlülik unsurlarından yararlanılarak, çağdaş sanat anlayışına dayanan bir yoruma, yeni bir tür sahne sanatı yaratmak ve meydana getirilecek yapıtları Devlet Halk Dansları Topluluğu ile temsil ve tanıtmaktır.*

Eğitim Araştırma Derneği (HAMOY), Gençlik Halkoyunları Eğitim Derneği (GEHEM), Halkoyunları Eğitim Merkezi Derneği (HOYEM), Folklor Araştırma Turizm ve Eğitim Derneği (FOLKTUR), Turizm ve Halkbilimi Araştırma Derneği (TU BİL), Turizm Folklor Araştırma Kurumu (TUFAK)...

İstanbul'da:

Anadolu Folklor Araştırma Derneği (AFAD), Anadolu Folk Topluluğu, İstanbul Turizm Folklor Derneği, Silivri Folklor Araştırma Derneği, Kartal Turizm Folklor Derneği, Folklor Kurumu, İstanbul Folklor Eğitim Derneği (İLED), Dağ Yöreleri Turizm Folklor Araştırma Derneği (DAĞFAD), Folklor Yayın ve Araştırma Kurumu (FOYAK), Anadolu Folklor Vakfı...

İzmir'de:

Anadolun Folklor Eğitim Derneği (AFED), İzmir Turizm Folklor Derneği (İZTUR), Ege Folklor Eğitim Merkezi (EFEM), Karşıyaka Turizm ve Halkoyunları Derneği (KAT HOD), Sömer Halkoyunları Topluluğu (SÜMHÖYTER), İzmir Folklor Araştırma Kurumu (İFAK), Ege Folklor Eğitim ve Araştırma Derneği (EEF DER), İzmir Folklor ve Sanat Derneği (İFSAD), Çarşamba Edebiyat Kulübü Derneği, Ege Folklor Turizm Derneği (EGE FOLK)...



## 2. *Maliyet ve Kapsam:*

Kurulacak merkezî ve eğitilecek topluluğun Türk Halk Kültüründeki (Folklorumuzdaki) yerini ve görevini, folklorumuzun otantik yapısının bozulmadan korunması, yaygınlaştırılması ve uluslararası planda tanıtılması gibi görevlerle karıştırmamak gerekir. Kamusal nitelikli olan bu görevler, Kültür Bakanlığı ile Turizm ve Tarama Bakanlığı'nın ortak sorumluluğunda ve vâkefiminde yürütülecek olan ayrı bir konudur. Soruna bu açıdan bakınca konuyu iki ana fonksiyon halinde düşünmek ve incelemek gerekir (...)” (T.F.A., 1975, ss. 7304-7305)

biçiminde belirlenen yönetmelik ile kurulan bu topluluk gerek yurt içinde gerek yurt dışında ilgi ve beğeniyle izlenmektedir.

1980’li yıllarda Millî Eğitim, Gençlik ve Spor Bakanlığı’na düzenlenen “İlk ve orta Dereceli okullar, Üniversiteler, Kurum ve Kuruluşlararası Halkoyunları Yarışmaları” ile, Kültür, Turizm Bakanlığı’nın yurtdışında halkoyunları ile Türkiye’yi tanıtabilecek kurum ve kuruluşlar için yaptığı “Denetleme”ler Türkiye’de bu konuya olan ilgiyi oldukça arttırmıştır.

1985 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nda, 1988 yılında da Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nda açılan *Türk Halk oyunları* bölümlerine gelinceye kadar hazır amatör halkdansları öğreticilerince ya da bu konuya ilgi duyanlara halkdansları öğretimine yönelik yazılmış sınırlı sayıda kitap dışında başka kaynak bile yoktur. (2)

Konservatuvar bölümleri de dahil olmak üzere halkdansları eğitimine yönelik metadik bir çalışma Türkiye’de uygulanmamaktadır. Bu da halkdanslarının sistematik gelişmesini engellemektedir. Salıncaklamak amacıyla

(2) Halkdansları Öğretimi: amaçlayarak yayımlanmış kitaplardan bazıları:

AYHAN, Şeref - KAHVECI, Leyla - GÜLŞEN, Lütfi, “Müzikli ve Açıklamalı Halk Dansları”, Atom Matbaası, Ankara, 1968.

CÖNGER, Mümin, “Millî Oyun Çalışmaları”, Millî Eğitim Basımevi, Ankara, 1967.

REŞKİN, İsmet, “Layih Keskin’le Halkoyunları Öğretimi” Kadirgâh Matbaası, Ankara, 1975.

SAÇAN, Alim, “Millî Oyunlarımız”, Önder Matbaası, Ankara, 1975.

düşünülen bütün danslar için temel eğitim sistemi, “Klasik Bale”nin temel eğitim yöntemi ve pedagojisidir. Türkiye’deki Klasik Bale pedagoglarının halkdanslarına biraz küçümser gözle bakması, halkdansları ile ilgilenen yaratıcı, derleyici ve öğreticilerin de *bale*nin çok farklı ve yüksek bir sanat olduğu, *ikisinin birleştirilmesi durumunda halkdanslarının otantik yapısının bozulacağı* kaygısını taşımaları nedeniyle halkdansları kendi pedagojisini yaratamamıştır.

Halkdansları da sahne için düşünüldüğünde temel bale eğitimine dayalı eğitim sistemini geliştirmelidir. Çünkü dans sahneye konduğunda, eğitiminden kaynaklanan teknik yetersizlik, alınan sonuçta çok belirleyici ve kısıtlayıcı olabilmektedir.

Olaya uygulayıcılar açısından bakıldığında da durum değişmemektedir. Genellikle dansları çalıştıranlar sahne ve müzik düzenlemelerini de yapmaktalar. Ülkemiz halkdansları ve müziği eğitimi alanında yaygın bir biçimde kurumlaşmış olmadığından uygulayıcıların teknik yetersizlikleri sahnedeki ürüne de yansımaktadır.

## **b. Halkdanslarının Eğitimi ve Öğretimi:**

Halkdanslarında eğitimden, gösterinin sonuna kadar olan tüm aşamaları en verimli biçimde, rasyonel olarak kütetmek gereklidir. Bu aşamalar şunlardır : Dansçıların Seçimi, Dansçıların Eğitimi, Sahne Gösterisi.

### **Dansçıların Seçimi:**

Halkdanslarının sahneye konulmasında hedef “en iyi” olduğuna göre, sahnede dansı yorumlayacak dansçı da “en iyi” olmalıdır. Bu nedende dansçının dans eğitimine erken yaşlarda başlanması, hareket yeteneğini geliştirmek amacıyla fizik yapısı ile kulak, ses ve ritim algılamasının üst düzeyde olması gerekir.

Halkdansları eğitimine 10 - 12 yaş grubundaki kız ve erkek çocuklarla başlamalıdır. Adaylar tek tek gözden geçirilmeli, eğitim aşamasında adayın dansını etkileyebilecek hiç bir arızaya önceden göz yummamalıdır. Dansçı seçiminden önce düzenli bir çizelgenin hazırlanması ve adayın durumunun bu çizelge üzerinde kayıt edilmesi yerinde olacaktır. (ÇİZELGE 1).

Adı ve Soyadı	Yaş	Boy	Ağırlık	Boy	Boy	Kısa ve Uzun	Kısa ve Uzun	Boy	Boy	Boy	Boy	Boy	Boy	Boy

Çizelge: 1

### Dansçıların Eğitimi:

Halkdanslarının öğrenme sürecinde ve eğitiminde dans hareketleri ile vücut elastikiyetinin gerçekçi bir biçimde birleştirilmesi gerekmektedir. Bu amaçla öncelikle dans çalışmalarının yapılacağı mekan iyi bir biçimde düzenlenmelidir. (3)

Halkdansları eğitiminde izlenecek yolu üç aşamalı olarak ele almak mümkün. Bunlardan ilki "Temel Eğitim"dır.

Dansçıların temel eğitimi, Klasik Bale'nin temel eğitimi esas alınarak yapılır. Altı temel ayak pozisyonuyla başlayan hareketler Halkdanslarının yürüyen adımlarına uyarlanarak, Halkdanslarının özel eğitim pedagojisi geliştirilir.

**Halkdanslarının eğitimi ve öğretiminde dansçı ve öğretici mutlaka "yüz yüze(face to face)" olmalıdır. Bu nedenle halkdansları eğitim pedagojisinin öğretmenler tarafından geliştirilip, çok iyi kavranması gerekmektedir.**

Halkdansları eğitiminin ikinci aşaması dans adımlarının sahne düzenlemesine uygun olarak öğretilmesidir (Tiraj). Bu aşamada dansların zorlayıcı hareketlerine uygun olarak, hareketi sağlayan kaslar regüle edilmeli ve kuvvetlendirilmelidir.

(3) İyi bir çalışma ortamında, a) Yumuşak tahta zeminli (çilast), boy aynalı, yeterli sayıda egzersiz barı bulunan, en az 15 m x 25 m boyutlarında, yüksek tavanlı, havalandırma sistemi, göz yormayan ışıklandırma düzeni bulunan, ses yalıtımı sağlanmış bir çalışma salonu, b) bir kardiyojen salonu, c) soyunma odası, d) duşlar ve e) dinlenme salonu bulunmalıdır.

Hareketleri kontrol eden sinir sisteminin üzerinde psikofizik çalışmalar yapılmalıdır. Bunlar; dikkat toplama, konsantrasyon, dans sırasındaki bütün oryantasyonu (sahne yönlendirmesini) kavrayabilme, kendi dansın da fizik gücünden rasyonel bir biçimde yararlanma, dansın karakterine göre hareketlerini kontrollü bir biçimde verebilme (jest, mimik, dramati zasyon...) ve iradenin güçlendirilmesidir.

Eğitimin üçüncü aşaması dansın sahne için düzenlenmesi, koreografi- sinin oluşturulmasıdır. Bu aşama da öncekiler gibi disiplinli ve hataya meydan vermeyecek biçimde katedilir (Bkz. Oryantasyon ve Koreografi).

### Gösteri:

Gösteri, dansçıların seçiminden, dansın sahneye konmasına kadar ya- pılan çalışmaların bir sonucu ve aynasıdır. Eğitim çalışmalarında ve dan- sın sahneye konmasında gösterilen özen, dikkat ve disiplin gösteride ve gösteriler boyunca da sürdürülmelidir.



Çizelge 2: Gösteri Yönetim Organizasyonu



Gösterinin sağlıklı olarak yürütülmesini ve oluşmasını sağlamakla görevli kişiler vardır. Bunlar Sahne Amiri, Konduvit, Kostümcü, Makyöz, Işık ve Ses teknisyenleridir.

Sahne Amiri, gösterinin her aşamasını denetler ve yönetmene bilgi verir. Konduvit müzisyenler, ışık ve ses teknisyenleri ile sahne amiri arasında iletişimi düzenler. Dansçıların kullandıkları hazırlıklarını tamamlamalarını sağlayarak müzisyenlere başlama komutunu verir. Kostümcü kostümü ve aksesuarların dansçılara eksiksiz olarak verilmesi alınması, korunması ve giydirilmesinden; Makyöz dansçıların makyajlarından; Ses teknisyeni ses düzeninden, çalgıların balansından ve eğer gerekiyorsa kullanılan özel ses efektlerinden. Işık teknisyeni ise dansların ışık düzenlemesinin uygulamasından sorumludur.

Dansçılar, gösteri günü perdenin açılmasından en az üç saat önce prova giysileri ile sahnede hazır bulunmalıdırlar. 30dk. ısınma egzersizi, 30-60dk. yönetmenin hazırlık isteğine bağlı olarak kısa "turnaf" ya da gerekli görülürse dansların provasıyla ön çalışmayı tamamlarlar. Gösterinin başlamasına 10dk. kalmaya kadar, dans giysilerinin kontrolü, ilk dans giysilerinin giyilmesi, makyaj ve diğer tüm hazırlıklar tamamlanır.

Yönetmenin, gösteriden 10dk. önce sahnede tüm dansçılara, psikolojik güdülme amacıyla başarı dileklerini ileten bir konuşma yapması yerinde olacaktır.

## 5. HALKDANSLARININ SAHNEYE UYGULANMASI:

### a. Sahne, Sahne Estetiği ve Koreograf:

Sahne, Dansçı aracılığıyla, ses ve ışık gibi başka teknolojik olanakları da kullanarak, koreografin tasarımı gücüne bağlı sınırsız anlatım sağlayabilen dans mekandır.

Halkdansları uygulamalarının yapıldığı sahnelerde boyutlar ve biçimleri çok değişik şekillerde olabildiği gibi bu sahnelerde izleyicilerin oturdukları bölümler de farklı yönlerde olabilir.(ŞEKİL 8 a, b, c, d, e)

İdeal bir sahnede işlevsel açıdan üç bölüm bulunmaktadır: Üst Sahne (Mekanik bölüm), Sahne(Plastik bölüm), Alt Sahne(Teknik bölüm). (ŞEKİL 9)

#### Üst Sahne:

“Sofita” olarak da adlandırılan bu bölüm,sahne plastiğine yardımcı olan mekanik aygıtların bulunduğu bölümdür. Bu bölümde ışık sistemleri ve “Catwalk” denen çalışma köprüleri, azgaralar, askı makaraları ve raylı sistemler bulunur.

#### Sahne:

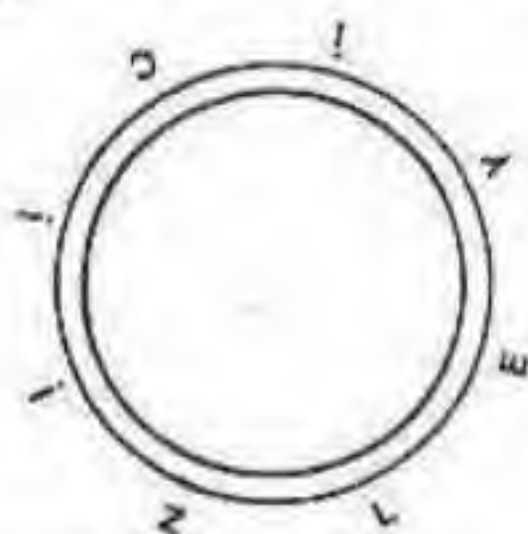
Dansın yapıldığı izleyicinin görüşüne açık olan bölümdür. Burada dans uygulamaları ışık, müzik, giysi aracılığı ile izleyiciye sunulur. Bu bölümde dansçıların dans sırasında oryantasyonuna yardımcı olan ve gizlemeyi sağlayan “kulis maskeleri”. Sahne derinliğini sağlamak amacıyla kullanılan “fon perdesi” sahneyi izleyicinin görüşüne açıp kapayan “ön perde”, ki izleyicinin dikkatini sahneye çekmek amacıyla genellikle koyu kırmızı ya da bordo renkte yapılır ve yangın tehlikesi karşısında sahnedeki tehlikeyi izleyicilerden uzak tutmak amacıyla kullanılan “yangın perdesi” bulunur. Bu bölümün zemini ahşaptan yapılır.



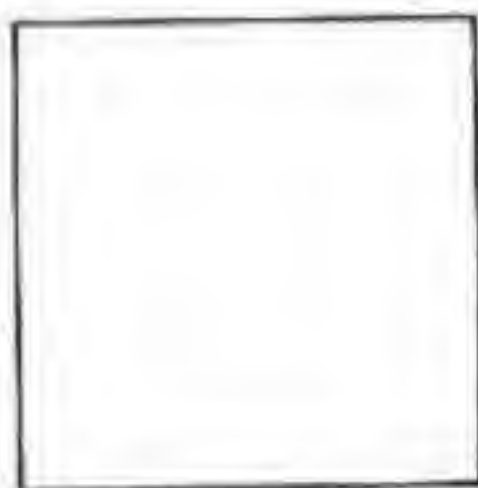
(a)



(b)

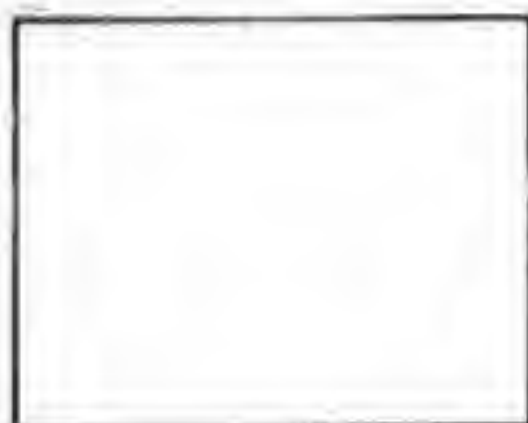


(c)



İZLEYİCİ

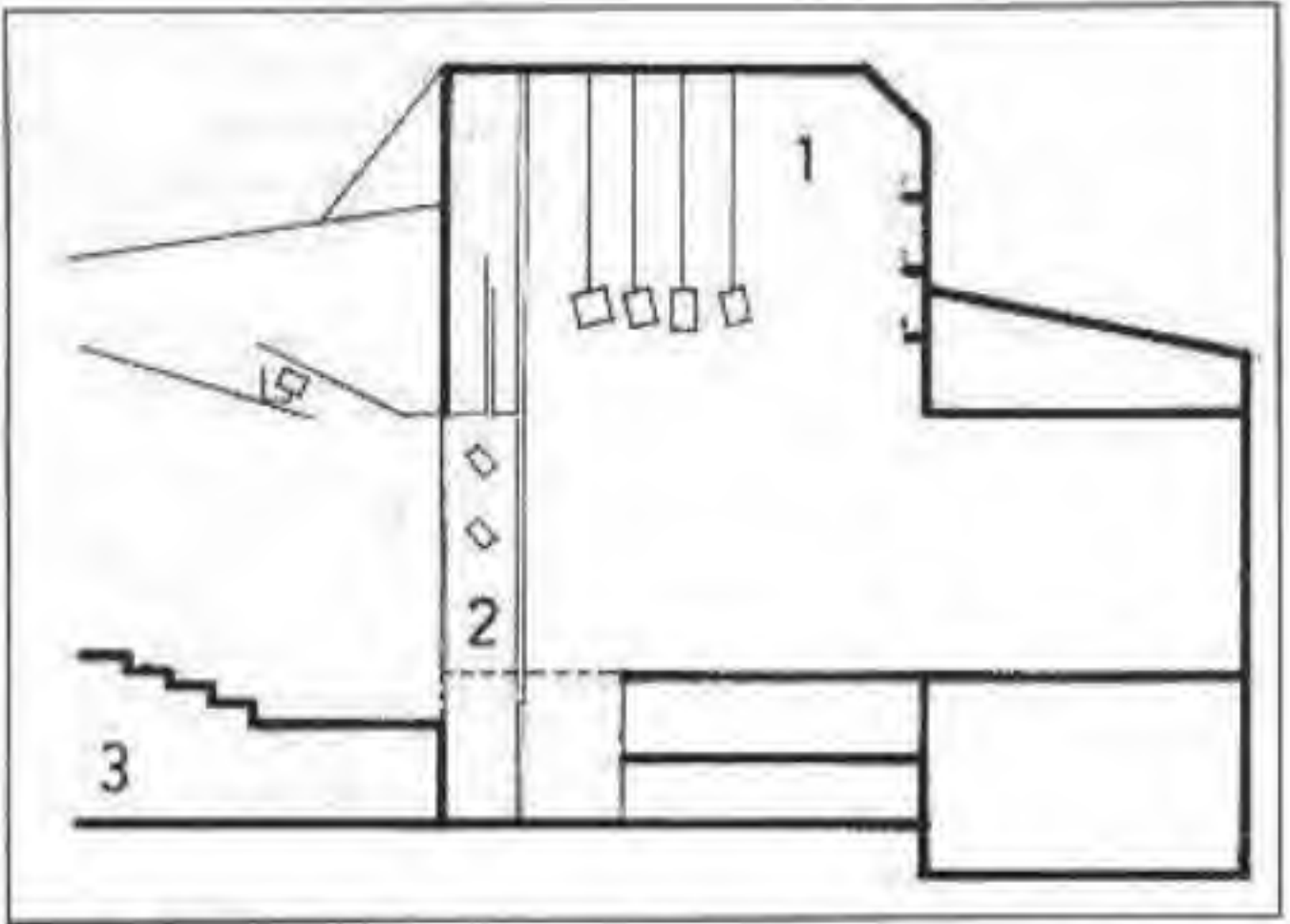
(d)



İZLEYİCİ

(e)

Şekil: 8



(1) Üst Sahne

(2) Sahne

(3) Alt Sahne

Şekil: 9

### Alt Sahne:

Sahne altında ya da sahne ile izleyici yerinin altında, içinde prova salonu (*dans stüdyosu*), soyunma ve makyaj odaları, duşlar, giysi deposu, aksesuar odası, dinlenme salonu ve çeşitli atölyelerin bulunduğu bölümdür.

İyi bir sunuş için sahnenin boyutları 16 dansçı  $\rightarrow$  7m x 9m olmalıdır. Ya da dansçı sayısı sahne boyutlarına göre bu oranlamayla belirlenmelidir.

Sahnenin bütün estetiğini sağlayacak olan "koreograf"tır. Eğer Halkdansları günümüzde seyirlik sahne sanatları içerisinde değerlendiriliyorsa koreografin yaptığı işte dansın belgesel doğruluğu (otantikliği) aranmalıdır. Çünkü Halkdansları bir sanat yapıtı olarak oluştuğunda onun bilgisel değeri çözümlenmeden önce tarihsel ya da sosyolojik bir belge olarak kullanılması mümkün değildir. Bu nedenle dansla, sahnenin sağladığı tüm olanaklardan sunuşta yararlanmak yoluyla izleyici ile kurulan ilişki önemli rol oynar.



Koreograf izleyicinin heyecanını sürekli kontrol altında tutmak zorundadır. Bu da koreografin tasarımıyla renk, çizgi ve biçim yoluyla dansın duygusal niteliklerini, değerlerini ve atmosferini; müzik ve adımlarda vurgu, sıralama, dengeleme, yumuşak ya da sert duruşlar ve virtüözüte kullanarak sahnedeki dansçı topluluğunu en rasyonel biçimde kullanması yoluyla sağlanabilir.

Halkdanslarının halkın yaşamı biçiminden, doğumundan ölümüne kadar insan yaşamının her döneminde yarattığı maddi ve manevi öğelerden kaynaklandığı bilinmektedir.

Sahne koreografı bu oluşumu, belli kurallar içerisinde dansçı, ses, müzik, ışık ve gerektiğinde dekor gibi araçları kullanarak izleyiciye aktarma olanağı verir. Halk, birçok duygusunu sözcekle anlatamaz, hareketleri onun dilidir. Kendi dansının tekniğinin bilincinde olmayan halka koreograf, onun anlatmak istediklerini, duygu ve düşüncelerini geleneklerini, inanışlarını iyi indileyerek sahnede ona tercüman olur.

Koreograf mekanın ne kadar iyi düzenlerse, oluşturduğu yapıtın görüntüsünden alacağı sonuç da o kadar başarılı olur.

**Halkdanslarının koreografik sunuluşu geniş ve homojen bir kitle için hazırlandığından kalıcı değildir.** Bu nedenle çok çeşitlilik göstermek zorundadır. Burada koreografı çok büyük sorumluluk düşmektedir. Böylesine bir sorumluluğu üstlenen koreografın çok iyi müzik ve dans bilgisi, bir dünya görüşü, kişisel yaratıcılığı ve bilimsel yeteneği olmalıdır. Bu önemli nitelikler yazın, sinema, fotoğraf, heykel, mimarlık, resim, tiyatro gibi diğer sanat dalları; ruhbilim, toplumbilim, tarih, felsefe, halk bilim gibi bilim dalları ve görsel, dekor, ışıklandırma, ses gibi estetik-tek-nik bilgilerle de beslenmelidir.

## **b. Oryantasyon ve Koreografı:**

**Oryantasyon** kısaca *"dansçıların sahne içerisinde yönlendirilmesi"* olarak tanımlanabilir. Bunun için dansçılar değişik şekillerdeki sahnelerde bulunan bazı önemli hayali noktaları ve çizgileri bilmelidirler. Bu çizgiler ve noktalar yardımıyla koreograf, dansçılarla kolayca iletişim kurabilir. Sahnenin planlanması ve oryantasyon noktalarının belirlenmesi, dansçıların hareketlerini düzenler, önceden belirlenmiş hedeflere kolayca ulaşmasını sağlar. Bu yol dansın yazılması ve okunması sürecini de kolaylaştırır.

Oryantasyon noktalarının belirlenmesi için olası sahne şekilleri üzerinde bazı örneklemeler yapmak gerekirse:

1) *İstiridye biçiminde sahne*; izleyiciler yarım dairenin düz kenar tara-  
fındadırlar. Sahne ortasına çizilmiş olan dairenin sahne ile olan kesişme  
noktaları iki tanedir. Bu şekilde çapların devamı ile oluşturulan "M-3a",  
"M-7a", "M-2a", "M-6a", "M-4a" ve "M-8a" çizgileri bulunmaktadır.  
Sahnenin orta noktası "M" olarak tesbit edilmiştir. "M" noktası oryantas-  
yonu sağlayan ve kolaylaştıran en önemli noktadır. (ŞEKİL 10)

2) *İstiridye biçiminde ancak izleyicilerin yarım daire kısmında bulun-  
duğu sahne*; bu sahnede de oryantasyon çizgileri bir önceki şekilde oldu-  
ğu gibidir. (ŞEKİL 11)

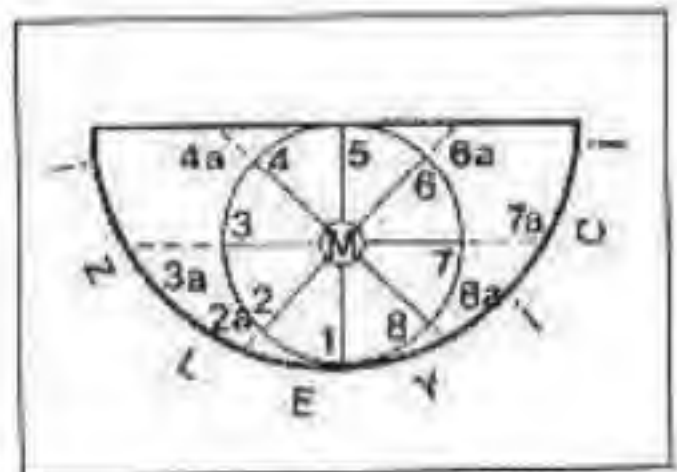
3) *Daire biçiminde sahne*; izleyiciler bu sahnede dairenin etrafına yer-  
leşmişlerdir. Burada da oryantasyon çizgileri önceki örneklerde olduğu gi-  
bidir. Ancak "M-1" çizgisinin yönünü yani dansçıların yüzünün ne tarafa  
dönük olması gerektiği önceden belirlenir. (ŞEKİL 12)

4) *Kare biçiminde sahne*; izleyiciler bu sahnede "2a - 8a" doğrusuna  
paralel yerleşmiştir. Burada da sahnenin orta noktası "M" dir. Sahnenin  
önüne, arkasına ve iki orta kulisine teğet olarak çizilen ve bu noktaları  
"1", "3", "5", ve "7" numaralı yarıçaplarla kesen bir daire çizilmiştir. (ŞE-  
KİL 13)

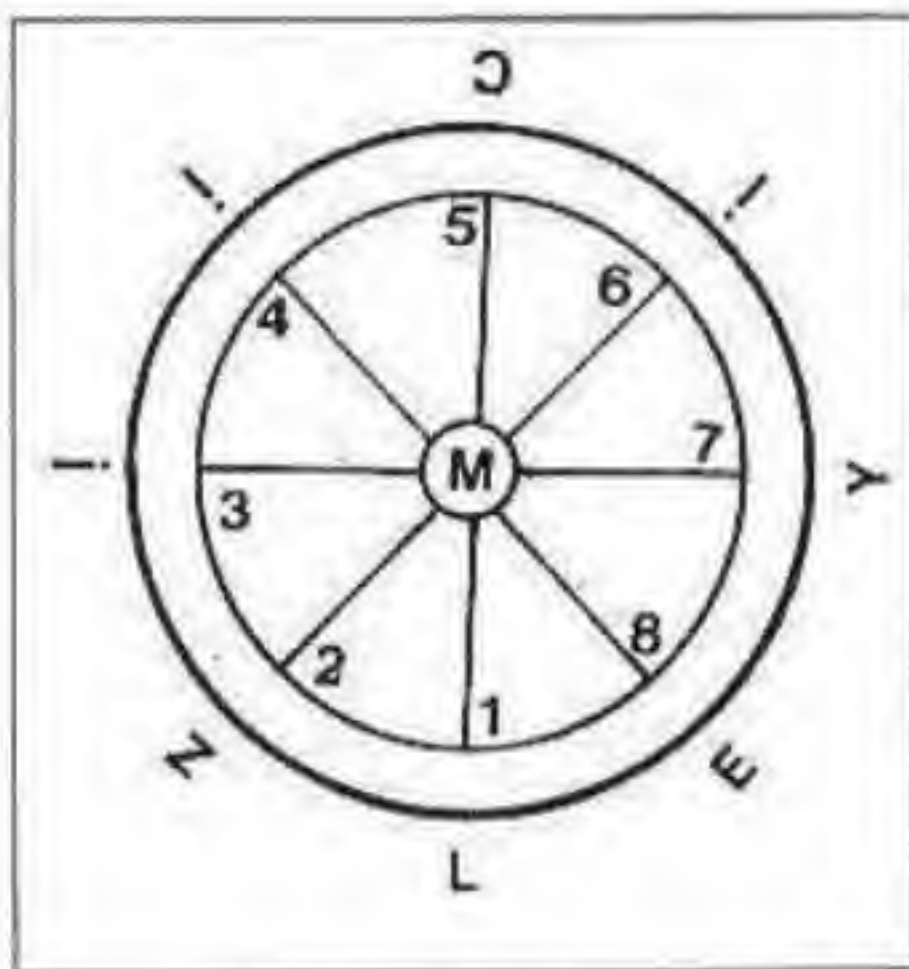
5) *Dikdörtgen biçiminde sahne*; bu sahne biçimi halkdanslarının sumi-  
munda ideal sahne biçimi olduğundan daha ayrıntılı olarak incelemek ge-  
rekmemektedir. (ŞEKİL 14 - 15)



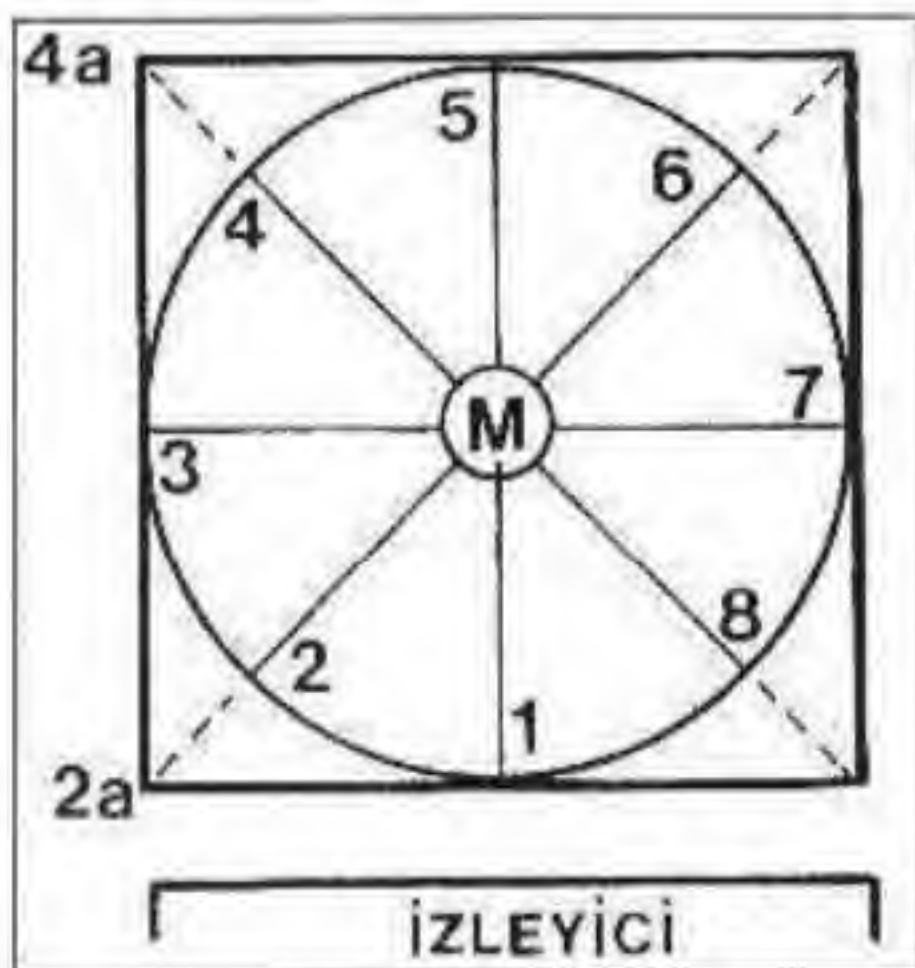
Şekil : 10



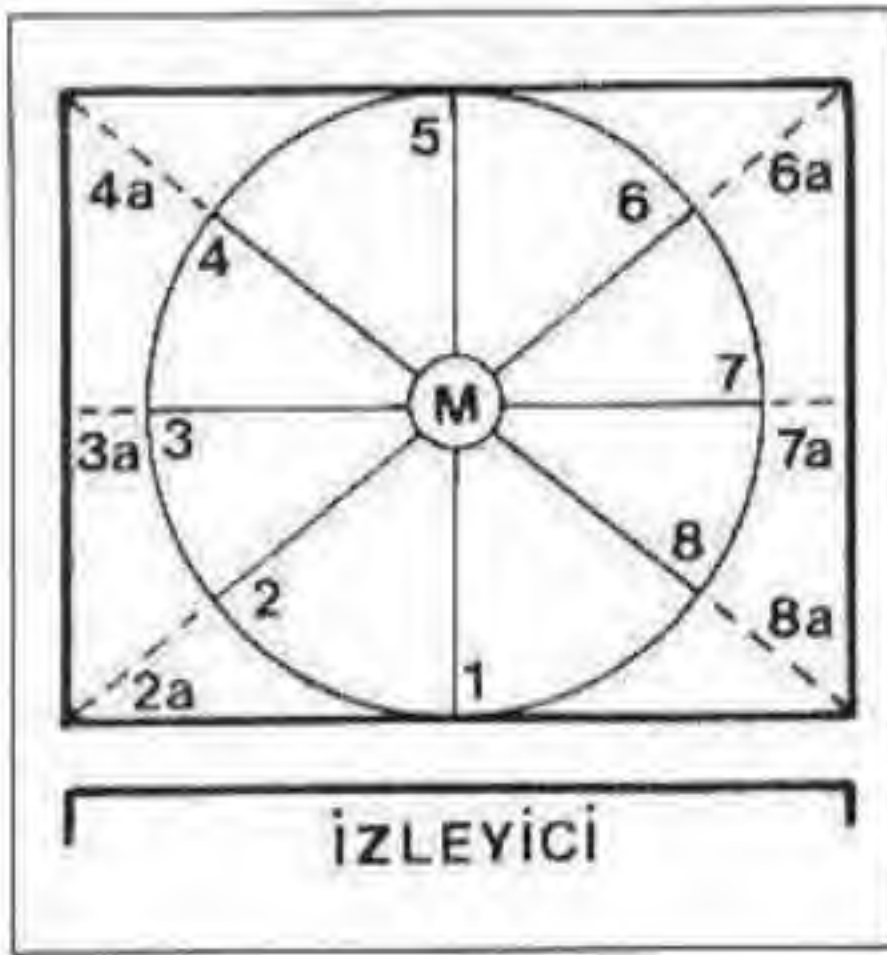
Şekil : 11



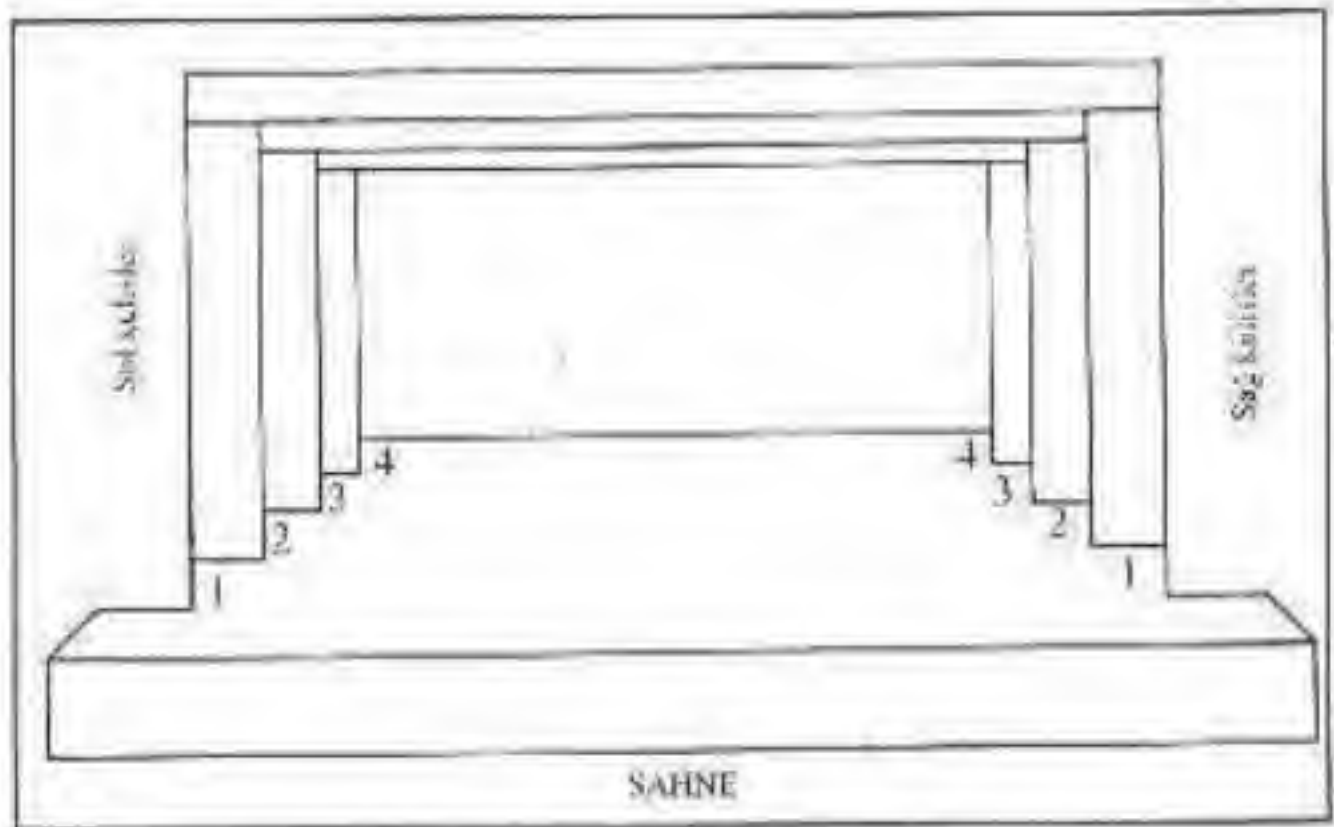
Şekil: 12



Şekil: 13



Şekil: 14



Şekil: 15



Sahnenin içindeki dairenin dikdörtgenle temas noktaları yalnızca iki tanedir ("1" ve "5"). Çizilen yarı çaplar "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7" ve "8" biçiminde numaralanmıştır. "2", "3", "4", "6", "7", "8" numaralı yarı çaplar, sahne kulislerine doğru uzanılarak "2a", "3a", "4a", "6a", "7a" ve "8a" noktaları elde edilmiştir.

Burada elde edilen "2a-6a" ve "4a-8a" diyagonalleri oryantasyonda büyük kolaylıklar sağlar.

İzleyici bu sahnede "2a-8a" doğrusuna paralel bulunmaktadır.

"1-5" doğrusuna paralel, sağ ve sol kulis alanlarını ikiye bölen "1a-5a" ve "1b-5b" doğruları da diğer önemli yatay çizgilerdir. (ŞEKİL 16)

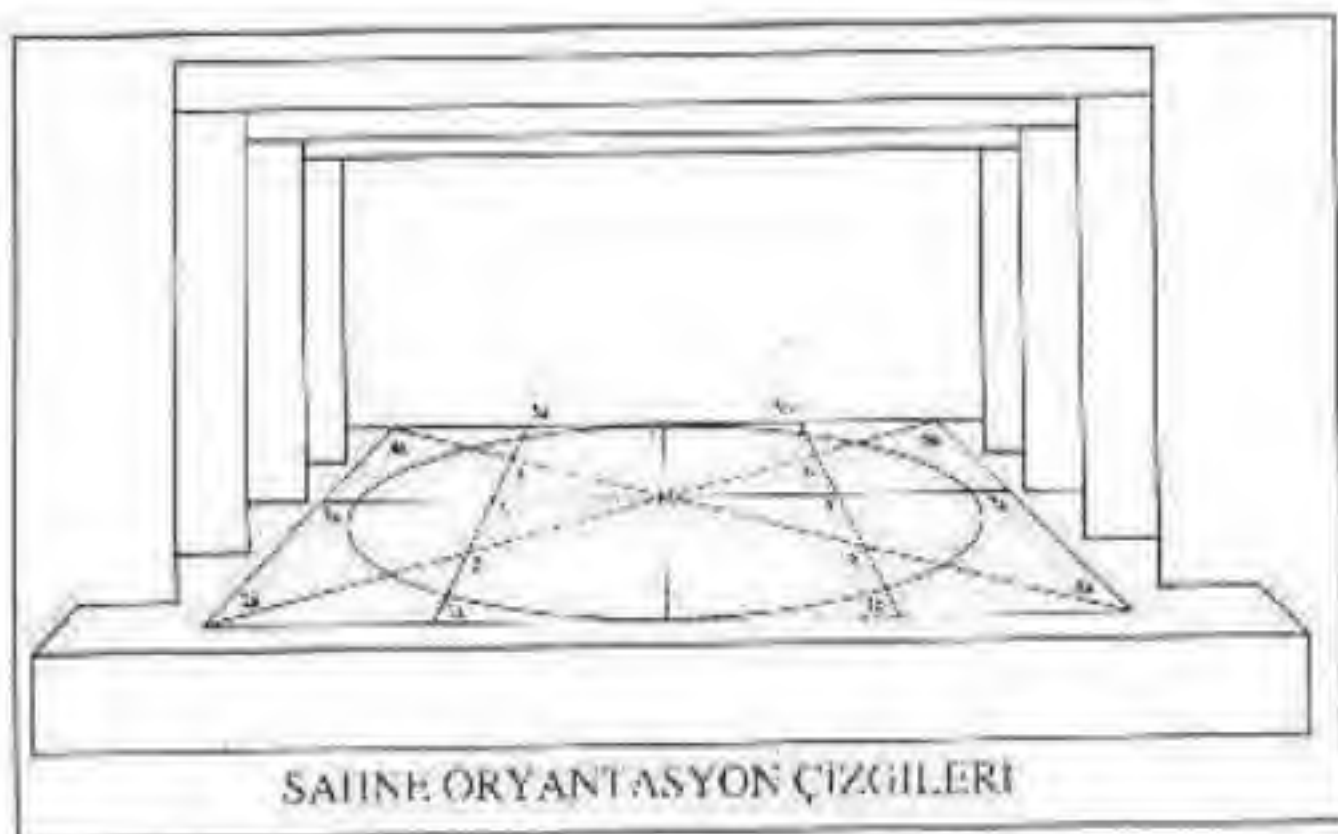
Böylelikle sahnede çizgilerle belirlenmiş birtakım alanlar oluşturulmuş olur. Bunlar *sahne önü*, *sahne arkası*, *sahne merkezi sağ önü*, *sahne merkezi sol önü*, *sahne merkezi sağ arkası*, *sahne merkezi sol arkası*, *sağ kulisler arkası*, *sağ kulisler önü*, *sol kulisler arkası*, *sol kulisler önü* adı verilen alanlardır. (ŞEKİL 17)

Bu alanlardaki çizgiler üzerine dansçıların yerleşme biçimlerine "PATTERN" (4) adı verilir. Patternler bir bakıma müzikte armoni içerisinde kullandığımız "Kadans" ın yerini tutar.

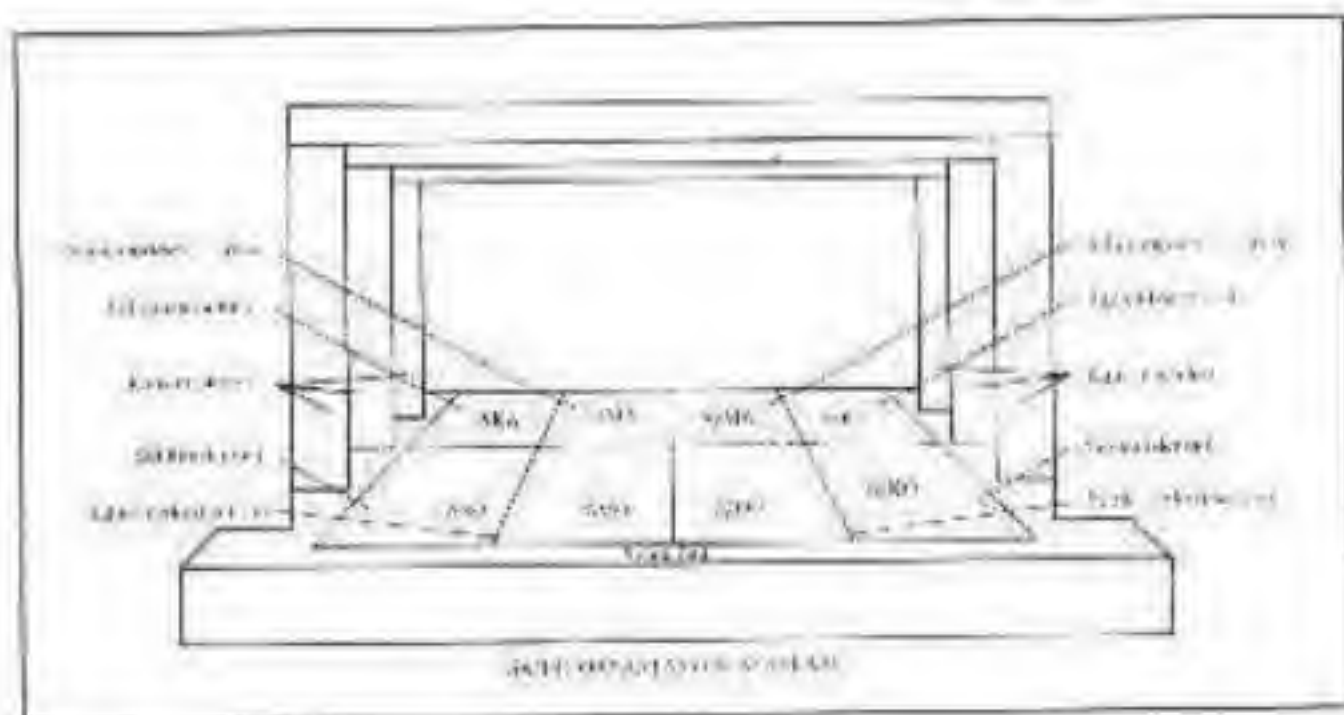
Dansı sahneleyen koreograf, belirlenen bu noktalar ve alanlar üzerindeki patternleri kullanarak dansçıların hareketlerini yönlendirebilir. Örneğin: "2 'ye doğru dönün!", "4'ten merkeze doğru hareket edin!", "M-8a doğrusunda bulununlar, iki ölçüde: M-2a doğrusuna yerleşin!" gibi. Dairesel hareketler gerektiğinde saat yelkovanının hareket yönü "sol daire", saat yelkovanının hareketinin ters yönü "sağ daire" olarak adlandırılarak: "Sağ daire yönünde 1 noktadan, 5 noktaya dört ölçüde hareket edin!" biçiminde yönlendirmeler yapılır.

Sahnedeki pattern çizgilerinin ve bu çizgilerin kontrolandığı alanların izleyici üzerindeki psikolojik etkileri ve algılama değerleri, dansın kurgusunu hazırlanırken koreografa büyük ip uçları verir. Dansın düzenlenmesi yapılırken, hareketlerin ve dansın genel karakteri bu ip uçlarıyla bağlantılı olarak düzenlenmelidir.

(4) PATTERN (ing): "Pattern" ismi, kalıp, örnek, resim, imkânlarma gelir.



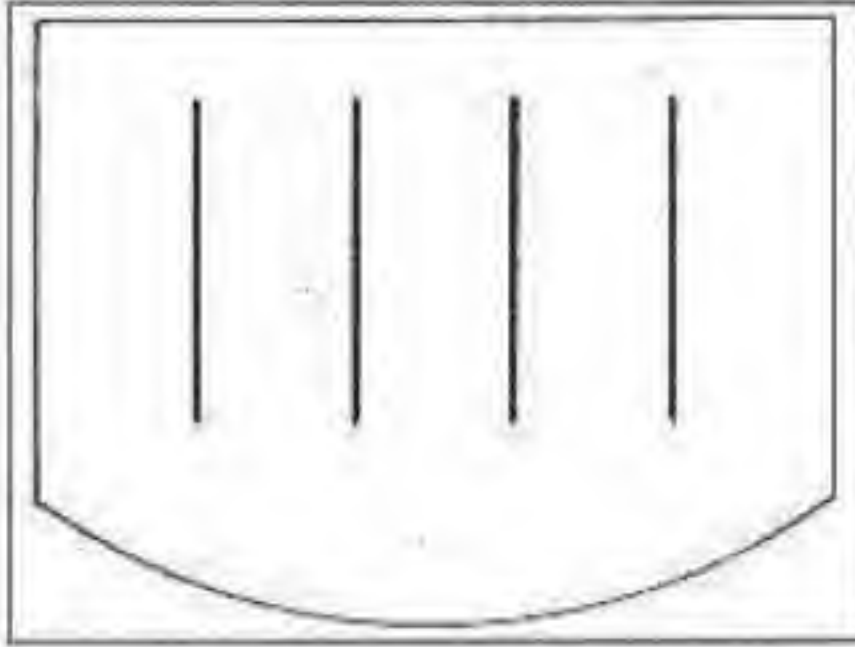
Şekil: 16



Şekil: 17

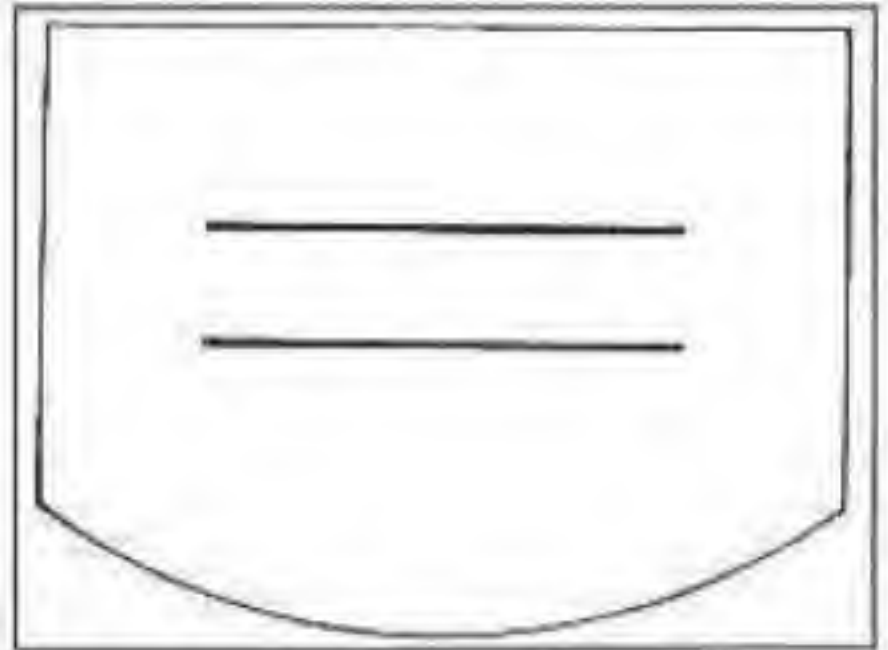
### Pattern çizgilerinin psikolojik etkileri:

Doğrusal çizgiler kesinlik, doğruluk, sağlamlık, erkeklik ve saflık anlamını yüklenmişlerdir. Bu çizgiler eğer düşey olarak düzenlenirse soyluluk, önem, resmiyet, güç ve güç sınırlandırma, dinamiklik, yükseklik, sağlamlık belirtmede etkinlik kazanırlar (ŞEKİL 18)



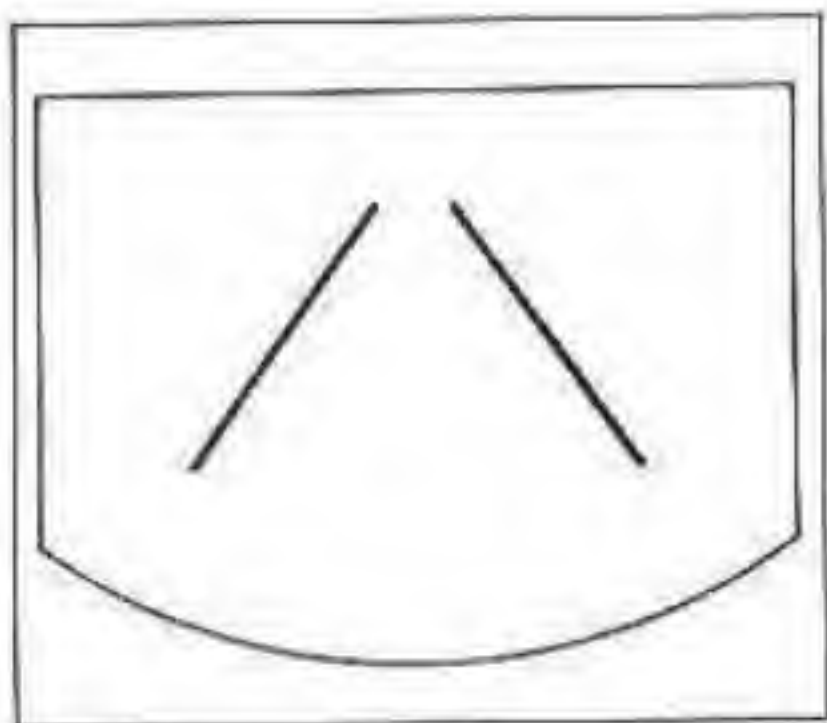
Şekil: 18

Doğrusal, ancak yatay olarak düzenlenen çizgiler barış, tutarlılık, dinlenme, açıklık belirtirler.(ŞEKİL 19)

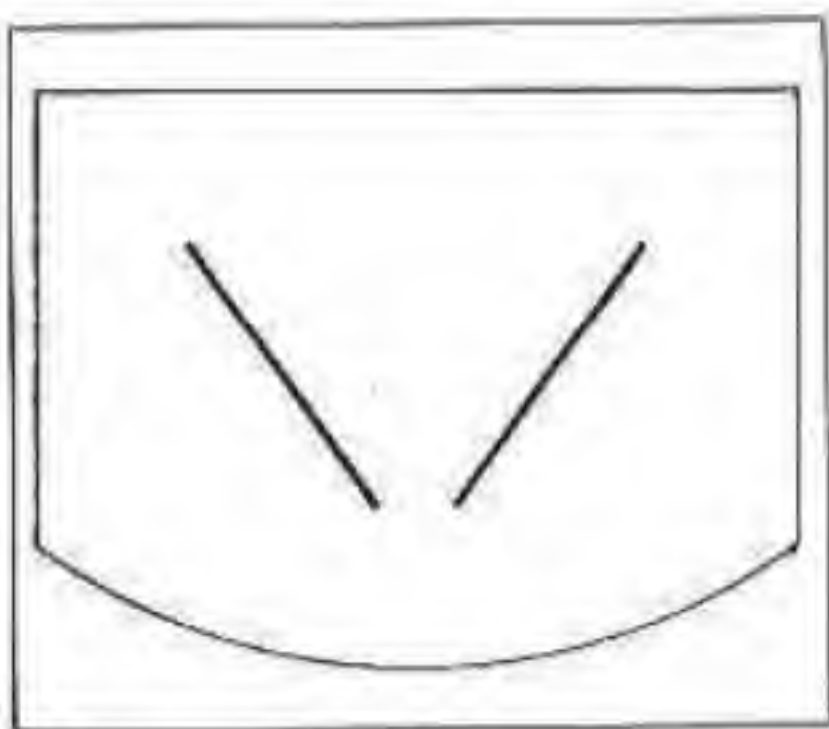


Şekil: 19

Perspektif olarak düzenlenmiş kısa diyagonal çizgiler neşe, canlılık duygularını belirtir.(ŞEKİL 20 - 21)



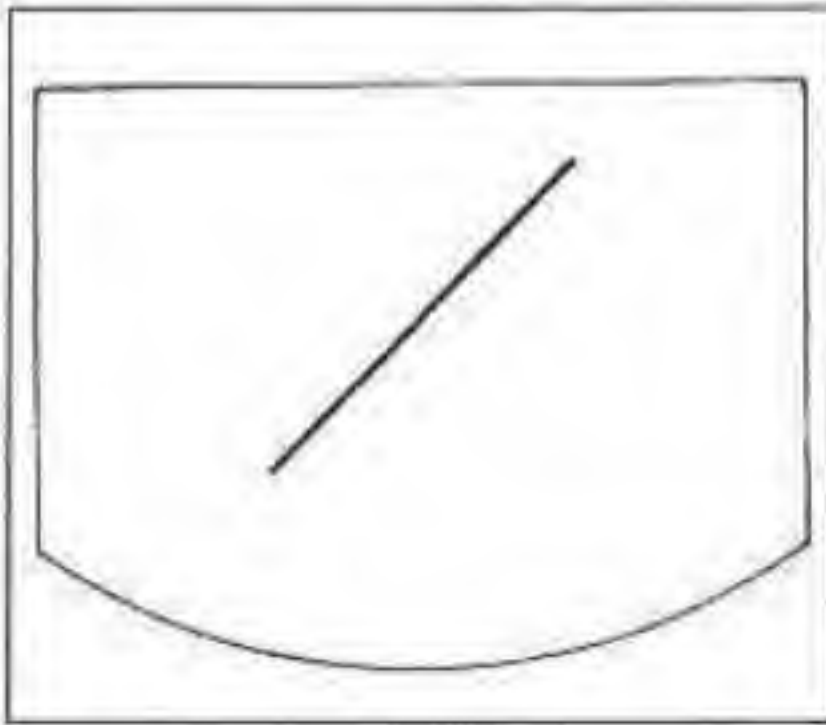
Şekil: 20



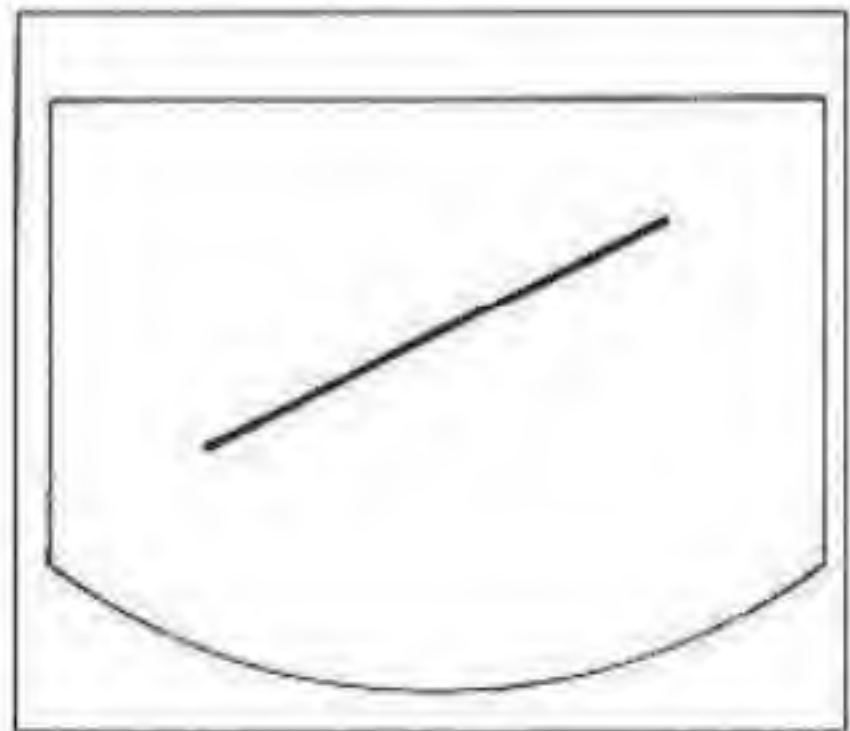
Şekil: 21



Sahneye  $45^{\circ}$ 'lık açı yapan diyagonal çizgiler düşmanlık, zalkırganlık, kavga ve ileriye dönük sonsuz hareket kavramını (ŞEKİL 22),  $45^{\circ}$ 'den az açı yapan diyagonal çizgiler ise dayanıksızlık, güvensizlik duygularını belirtir.(ŞEKİL 23).

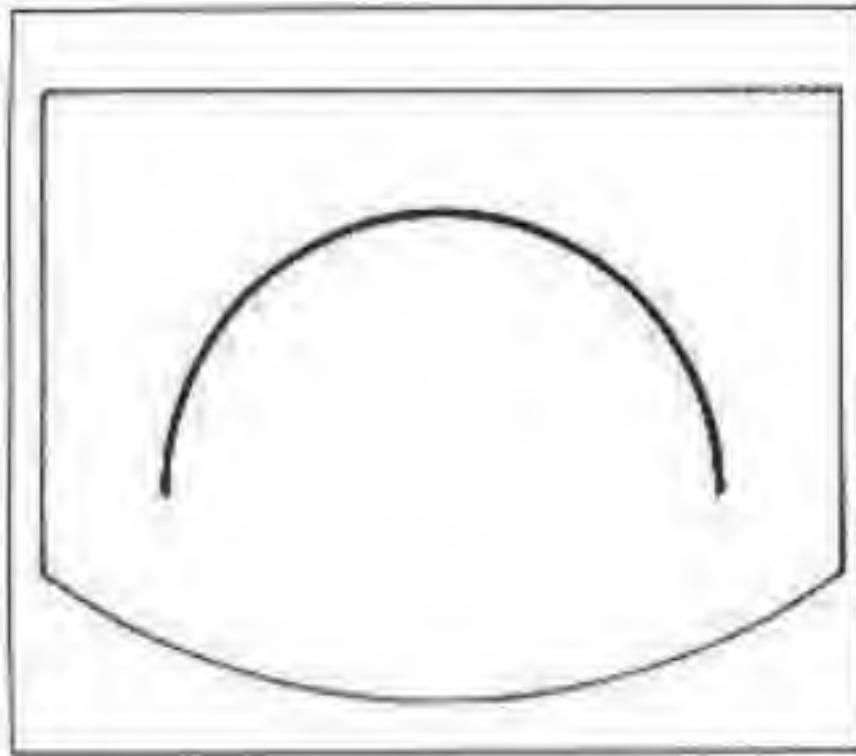


Şekil: 22

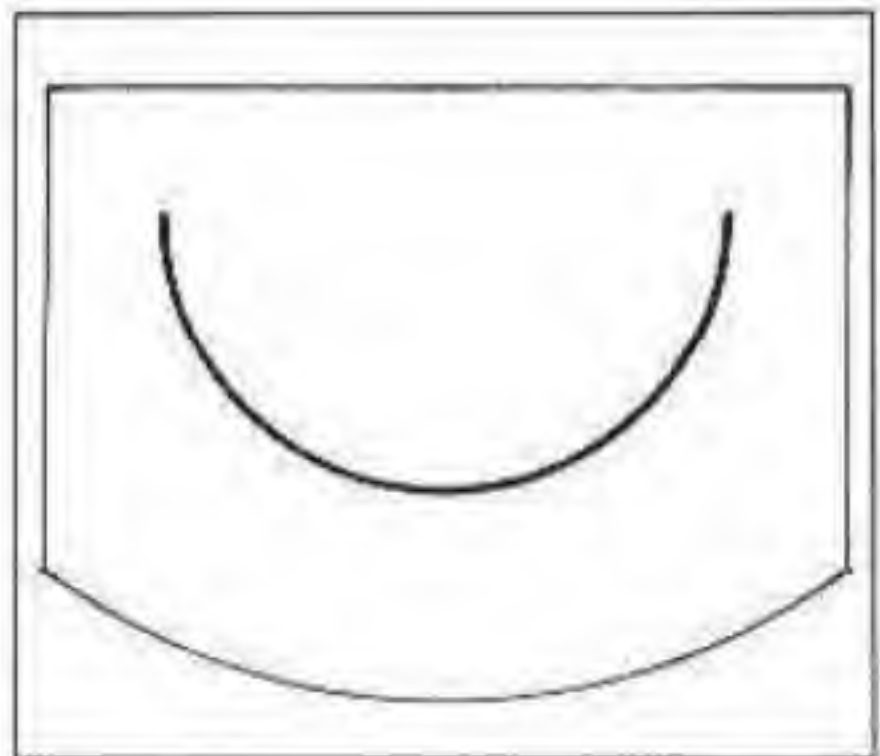


Şekil: 23

Yarım daire biçimindeki çizgilerde yarım dairenin açıklığı, sahne önüne doğru ise bir sınırlandırma duygusunu (ŞEKİL 24), sahne gerisine doğru ise özgürlük duygusunu belirtir (ŞEKİL 25)

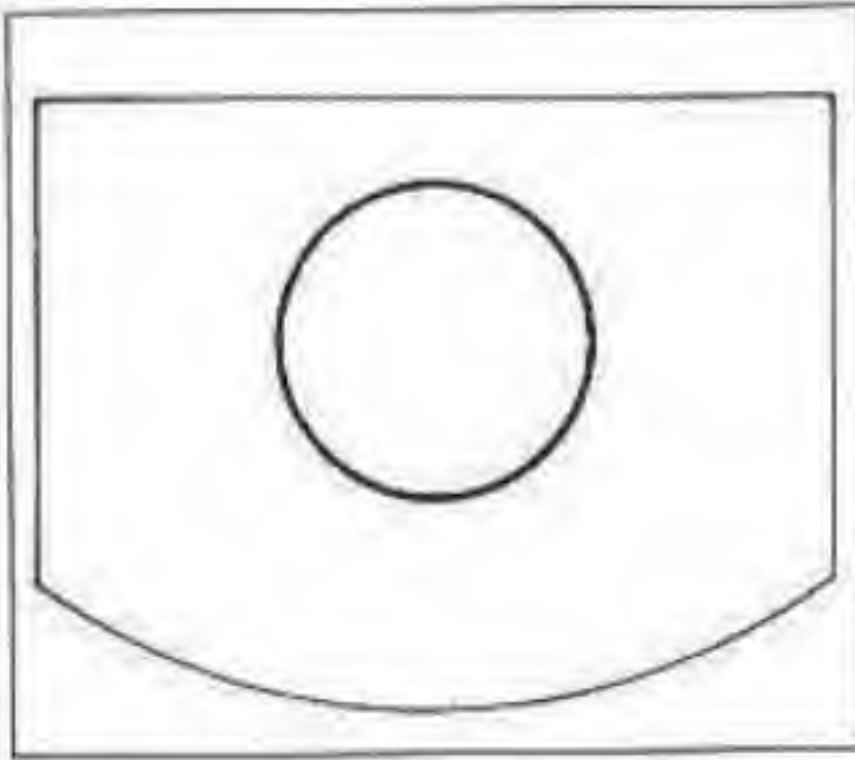


Şekil: 24



Şekil: 25

Dairesel biçimde düzenlenen çizgiler ritmik hareketi, güzelliği, inceliği, kadınsılığı anlatır (ŞEKİL 26)



Şekil: 26

Bunların dışında kısaca sözü edilebilecek çizgi betimlemeleri de şöyledir: Artı ya da çarpı işaretli biçimindeki çizgiler karşı koyma, çatışma, birlik; iç içe geçen daireler süreklilik, düzen gibi duyguları belirtirler.

### **Oryantasyon alanlarının psikolojik etkileri:**

Sağ kulisler önü (SgKÖ): Duygusal, sıcak, yakın ilişkileri kapsar.

Sağ kulisler arkası (SgKA): Gerçek dışı, düşsel, yumuşak duyguları betimler.

Sahne merkezi sağ yanı (SgMA) ve Sahne merkezi sol arkası (SMA): Soylu, sağlam, ciddi ve görkemli duyguları vurgular.

Sahne merkezi sağ önü (SgMO) ve Sahne merkezi sol önü (SMO): Güçlülük, sertlik duygularını betimler.

Sol kulisler arkası (SKA): Sonsuzluk, yalnızlık ve terkedilmişlik duyguları bu alanda vurgulanır.

Sol kulisler önü (SKÖ): Ciddiyet, gizlilik ve uzun zaman aynı biçimde kalacak paten çizgileri ile uyandırılacak resmiyet duygusu bu alanda gerçekleştirilir.

Sahnenin planlanması dansı sahneye koyan koreograf için çok önemli

dir. Koreograf, halkdanslarını sahnelerken modern dansla, popüler dansla ya da balede olduğu kadar özgür değildir.

Koreografin dansı sahnelemeye geçmeden yapacağı ön çalışmalar, geleneksel olanı daha ayrıntılı görme olanağı sağlar.

Koreografin yapacağı bu ön çalışmalar şunlardır:

\*Sahneye konacak dansın karakteristik yapısı, dansın ait olduğu yöre ve gelenekleriyle ilgili ayrıntılı araştırma yapılmalı, bununla bağlantılı olarak hem dansçılar hem de müzisyenler bilgilendirilmelidir.

\*Sahneye konacak dansın adımları, ezgisi ve süreleri dikkatle saptanmalıdır.

\*Dansın adımları ya da müziği, yapısında bulunan -eğer varsa- uyum hatalarından arındırılmalı, adımların müzik cümleleriyle uyumu sağlanmalıdır.

\*Dansın yapısına uygun dansçılar, gerekiyorsa solist ya da solistler dikkatle seçilmelidir.

\*Dansların sergileneceği sahne boyutları saptanmalı, bu sahne boyutlarına ve dansın niteliğine göre dansçı sayısı belirlenmelidir.

\*Dansın öğretiminde işlek, yürüyen adımlara öncelik vererek, bu adımların işlerliği daha da artırılmalıdır (sağa, sola, öne, arkaya).

\*Dansın özellikleri göz önünde bulundurularak, kullanılması gereken ışık, ses ve dekor gibi teknik araçların dansın karakterine uygun olmasını sağlanmalıdır.

\*Dansın sahnelenmesinden önce pattern kullanımına ilişkin, koreografin ön çalışma amacıyla kullanabileceği bazı işaretleme biçimleri verilmiştir (ŞEKİL 27) Bu işaretleme yöntemiyle ana planlamanın kağıt üzerinde basitçe saptanması mümkün olabilecektir.

Koreografi çalışması sırasında göz önünde bulundurulması ve dikkat edilmesi gerekli olan koreografinin temel unsurları denebilecek çalışma basamakları bulunmaktadır. Bunlar:

### **Bütünlük:**

Dans, kolay anlaşılır, mantıklı, tam bir bütünlük içermelidir. Kompozisyondaki tutarsızlıklar ("söbetti"nin aşırı kullanımı gibi), sahne boyutlarına uymayan dansçı sayısı, ışık, ses ve dekoradaki aşırı abartma ya da uyumsuzluk dansın bütünlüğünü bozan unsurlardır.





Kız



Erkek



Kızın önceki yeri



Erkeğin önceki yeri



Saat yelkovam aksi yönünde yürüyüş



Saat yelkovam yönünde yürüyüş



Sol kulisten diyagonal yürüyüş



Sağ kulisten diyagonal yürüyüş

Şekil: 27

### **Çeşitlilik:**

Dansta estetik ve psikolojik açıdan yaratılan çeşitlilik, izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakmanın anahtarı sayılabilir. Uygunluk göstermeyen çeşitlilik dansın kısa sürede izleyici üzerindeki etkisini kaybetmesine neden olur.

Sahnelemede genellikle düşülen hatalardan birisi de sürekli tekrarların kullanılmasıdır. Adımların tekrar edilmesi zorunluluğu doğduğunda, bütünlüğü bozmayacak biçimde melodide yükselme ve düşüşlerle uygun pattern geçişlerinin düzenlenmesiyle dansa çeşitlilik kazandırılmış olur.

### **Tutarlılık:**

Tutarlılık, bütünlüğün yeterince etkili olmasını sağlayan en önemli faktörlerden birisidir. Koreograf dansın karakterini, yöresel tavrını sahne üzerinde yeterince yansıtmıyorsa tutarlı değildir. Dansçıların dans karakterini taşımayan mimikleri ya da farklı mimikleri taşıyan dansın anlatımında dağınıklık meydana getirir.

Dansın uygulanması sırasında solist dansçıya gerek duyulduğunda arka planda kalması gereken dansçıların hareketlerinin abartılarak solist dansçının hareketlerini örmesi de bir tutarsızlık örneğidir. Bu gibi durumlarda izleyicinin gözlerini bir kameraya benzetirsek, kameranın görüntülemek istediği cisme yaklaşıp onu izlemesi gibi izleyici de kendisine hedef olarak gösterilene izleyeceğinden ilhamı çekmek için arka planda kalan diğer dansçıların hareketlerinin yumuşatılması ve hatta belki de kamufle edilmesi gerekecektir.

### **Denge:**

Doğa kendiliğinden mükemmel bir dengeye sahiptir. Herşey yerinde, herşey oturmuştur. İnsanlar da bu dengeyi kendiliğinden korumaya çalışırlar. Duvarda eğri asılmış bir tablonun düzeltilmesi ya da masanın üzerinden düşmekte olan bir vazoyu refleks bir hareketle tutmaya çalışmak doğa dengesini korumaya yönelik hareketlerdir.

Sahneye konulan dansta, dansın kendi içerisinde bulunan doğal dengesi koruyarak dengeli bir koreografi yapma zorunluluğu vardır.

Dansta denge unsurunu üç bölümde incelemek mümkündür:

a) *Simetrik Denge (Fiziksel Denge):* Danstaki düzenlemelerde sahnenin sağ ya da sol tarafındaki dansçı sayısı ve hareketlerin oryantasyon çizgileriyle bağlantılı olarak simetrik olarak kullanılmasıdır. Bu olayı terazinin

iki kelesi olarak düşünmek gerekir. Denge noktası sahnenin "M" noktası, denge çizgisi de "1-5" çizgisidir. (ŞEKİL 16)

Bu denge unsurunu sahneleme sırasında çok dikkatli kullanmak gerekmektedir. Simetrik dengeyi aşırı kullanımı sahne düzenlemesinin yapay bir hal almasına neden olabilir.

Simetrik dengeyi dansçıların boylarının da birlikteliğini sağlayarak oluşturmak zorunludur.

b) *Asimetrik Denge*: Az kullanılmasına rağmen, izleyiciyi etkilemesi bakımından önemli bir denge unsurudur. Ön plana çıkarılacak dansçı ya da dansçıların sahne içerisinde, sahne merkezine yakın olarak, diğer dansçıların ise sol 1. kulisten 5a ya da 5b noktalarına uzanan diyagonale yerleştirilmesi, uzun boylu dansçıların yanında kısa boylu dansçının komedi unsuru olarak kullanılması "asimetrik denge" örnekleridir.

c) *Psikolojik Denge*: Fiziksel ya da simetrik denge sahnedeki dansçıların ve dansların dengeli yerleştirilmesiydi.

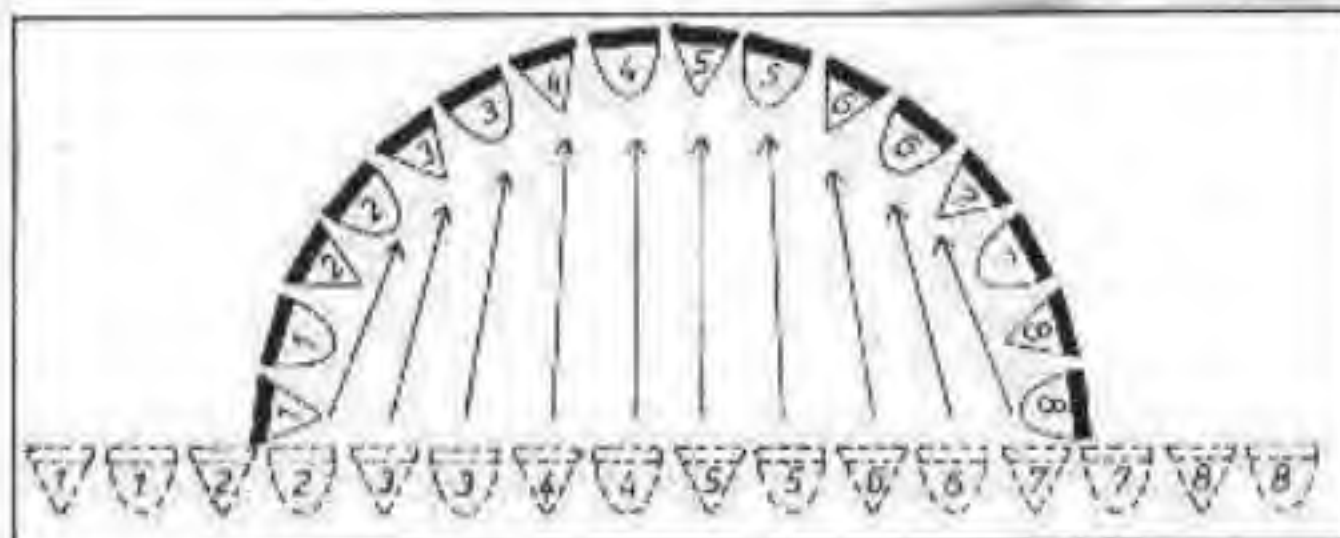
Psikolojik dengede ise dansçıların ve dansların, izleyici tarafından hissedilmesidir. Koreograf bu dengeyi dansçıların performanslarının yüksek tutulmasıyla, hareketlerin canlı bir biçimde yapılmasıyla oluşturur. Yerinde ve dansın tansiyonuna uygun bağırma, şarkı söyleme, çalgıların bulunsunun tam olması, çalgıları dansın karakterine uygun kullanma, ışık renklerinin danslara, giysilere ve ezginin akışına göre düzenleme gibi unsurlar Psikolojik Denge'nin temelini oluşturur.

Sahneleme sırasında dansın özelliğini göz önünde bulundurarak sahnenin algısal değerlerine uygun yapılacak düzenlemeler de psikolojik dengeye katkı sağlayan bir diğer önemli unsurdur.

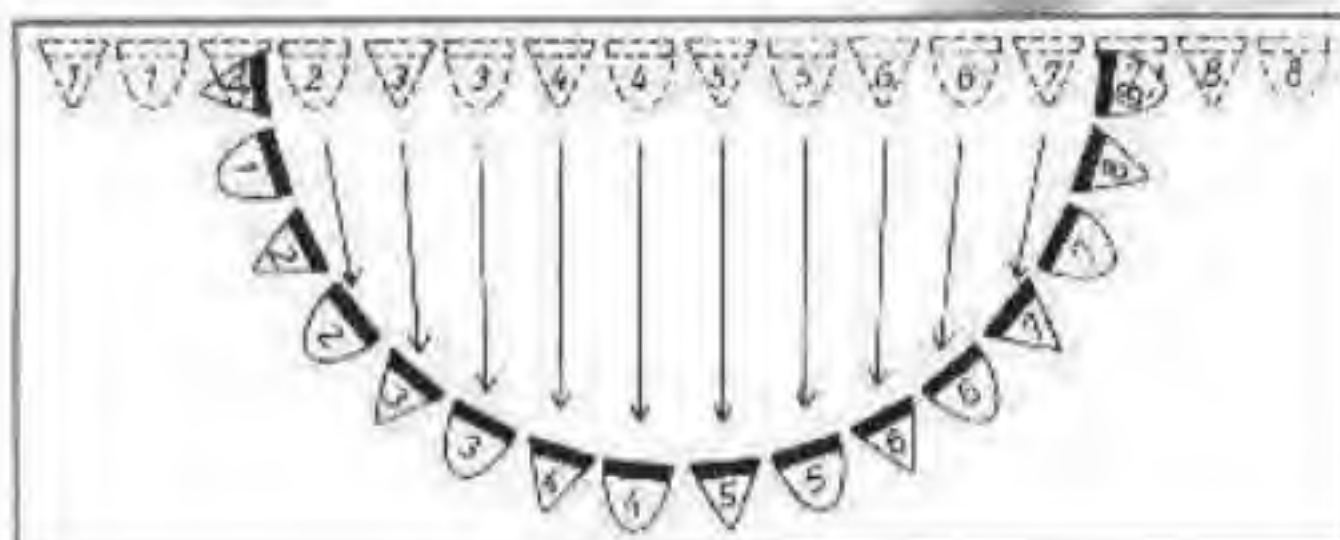
Bazı basit simetrik pattern geçişlerini örneklemek gerekirse :

*Düz çizgiden yarım daireye geçiş:*

a)



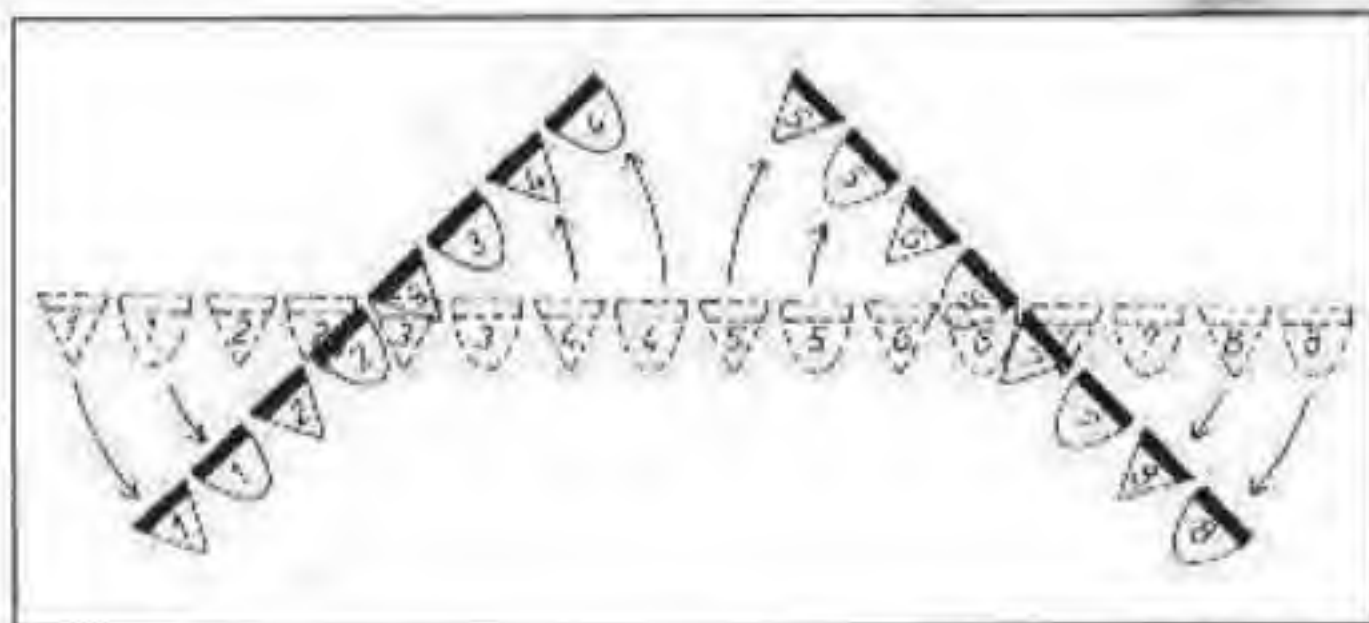
b)



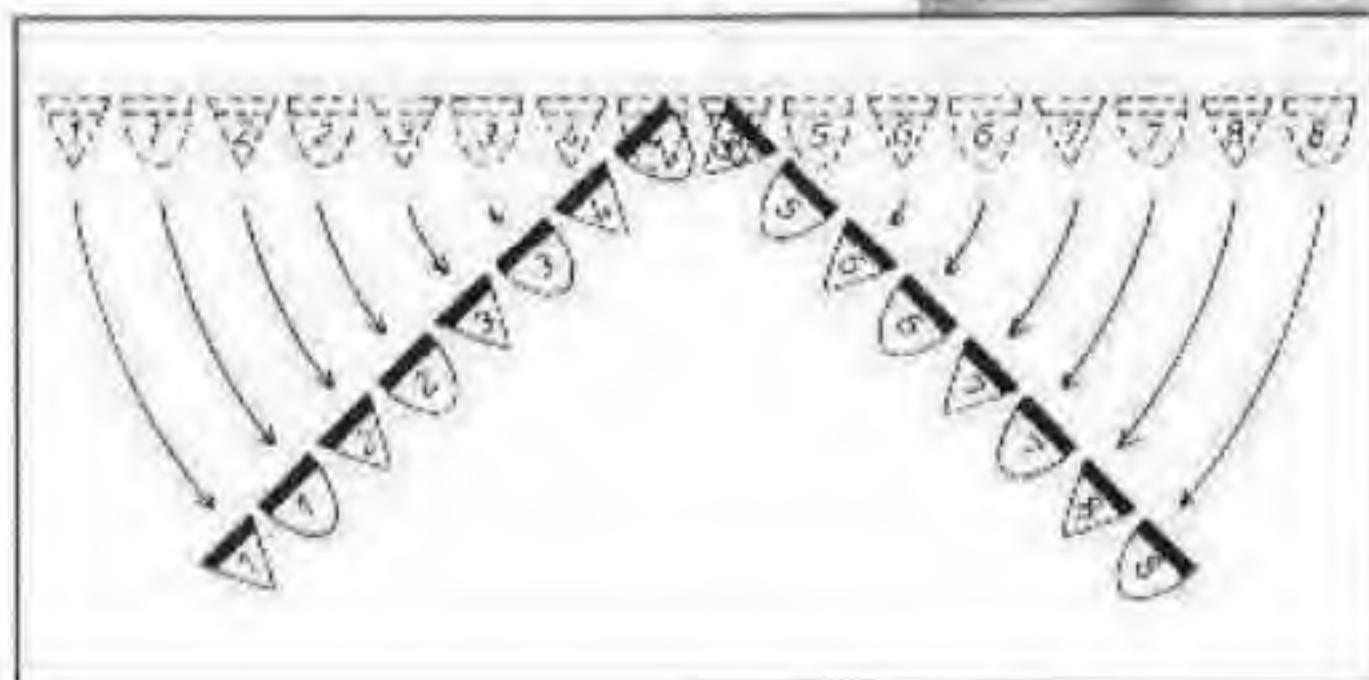


*Düz çizgiden iki kısa diyagonale geçiş:*

**a)**

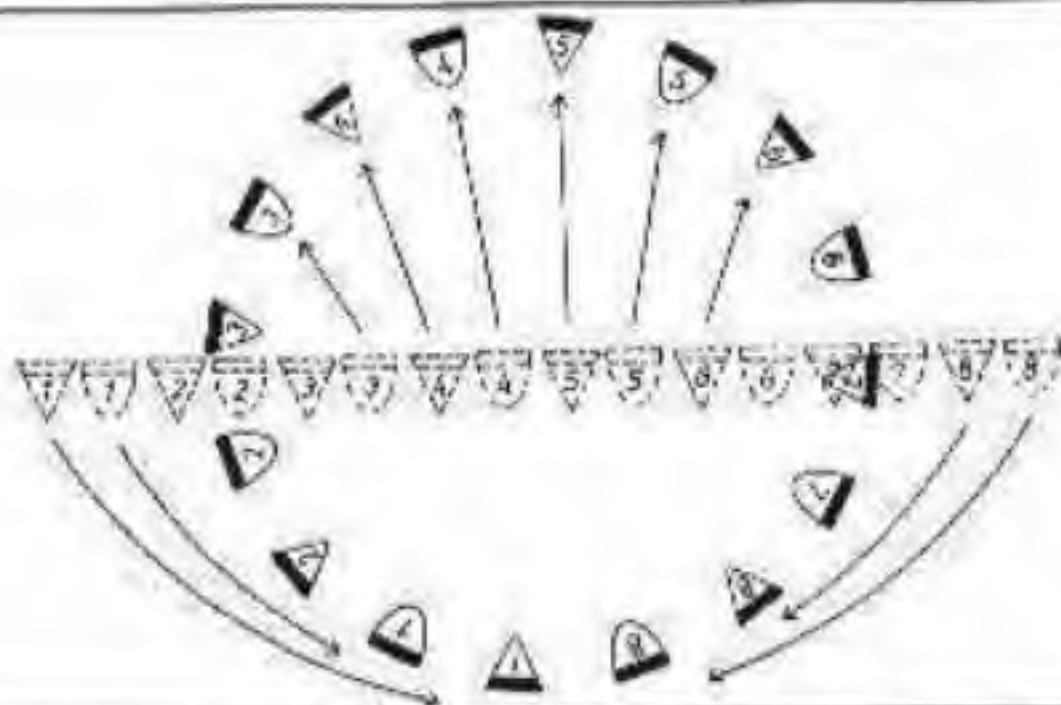


**b)**

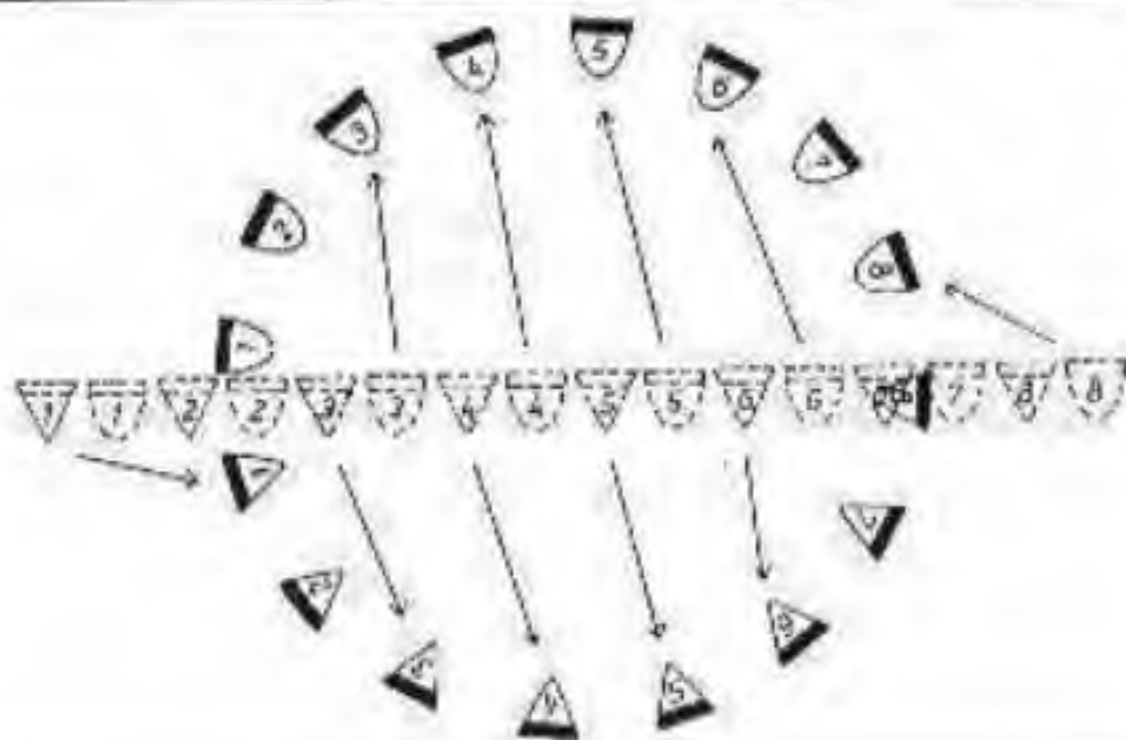


*Düz çizgiden daireye geçiş:*

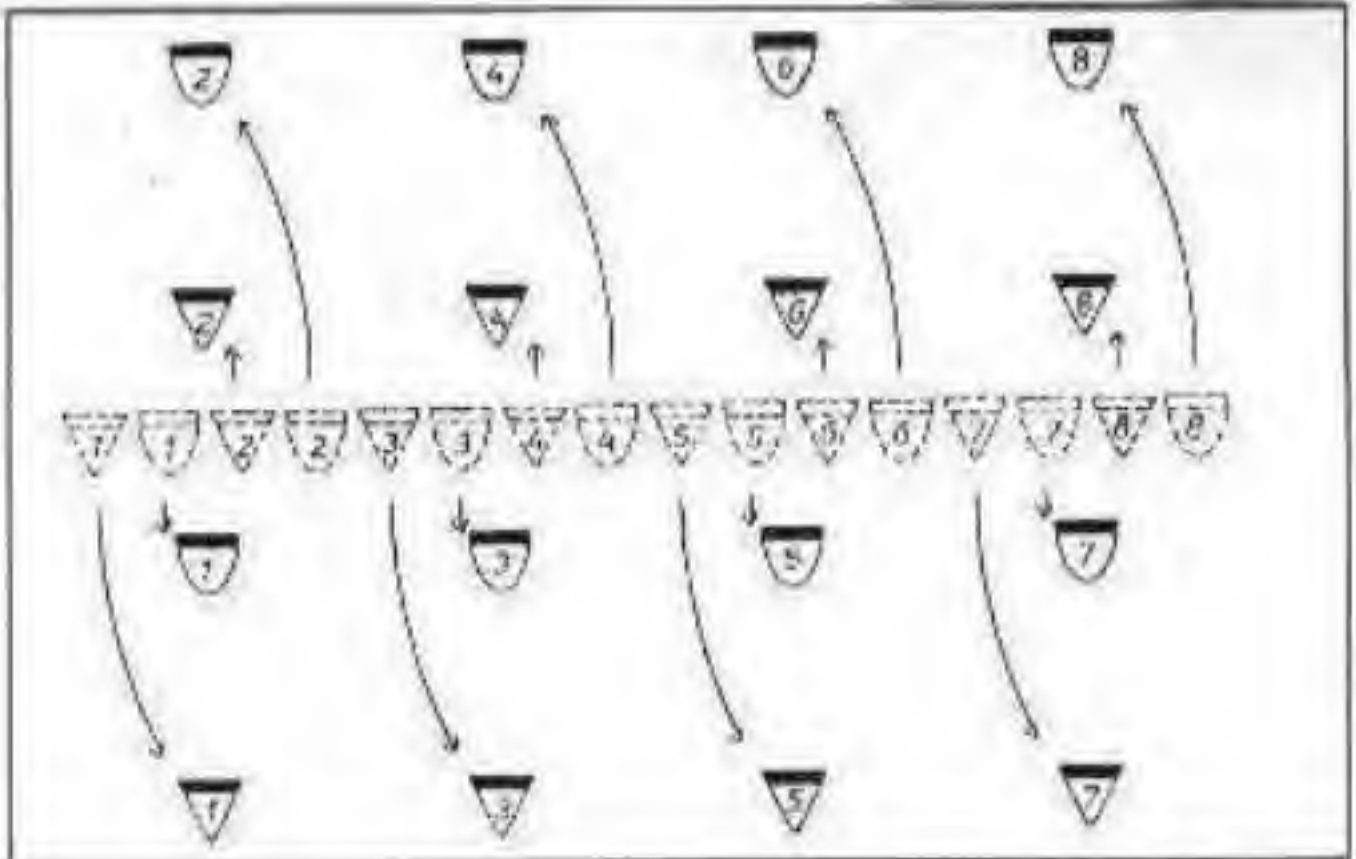
a)



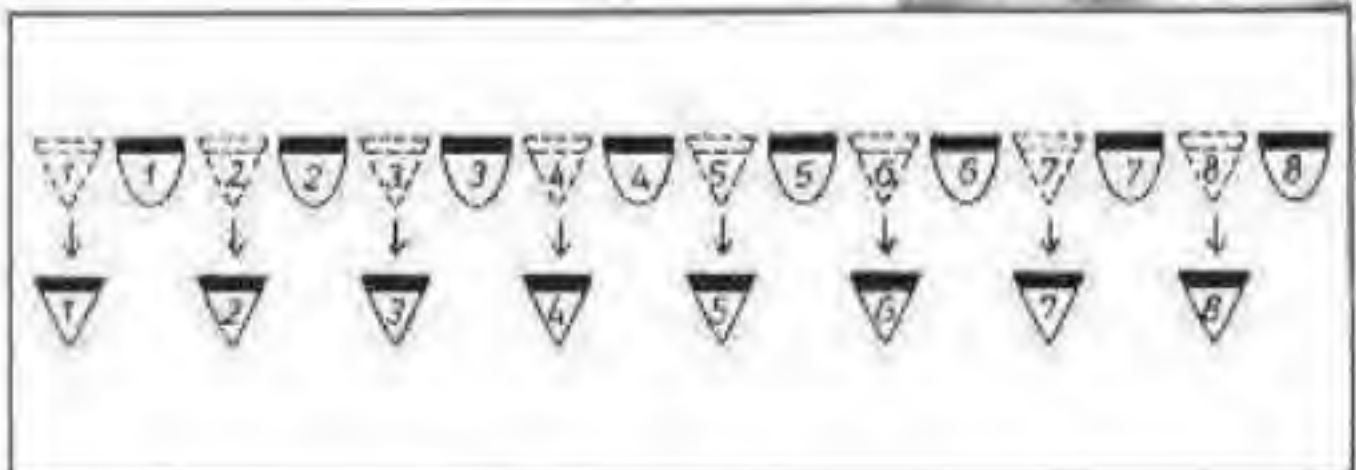
b)



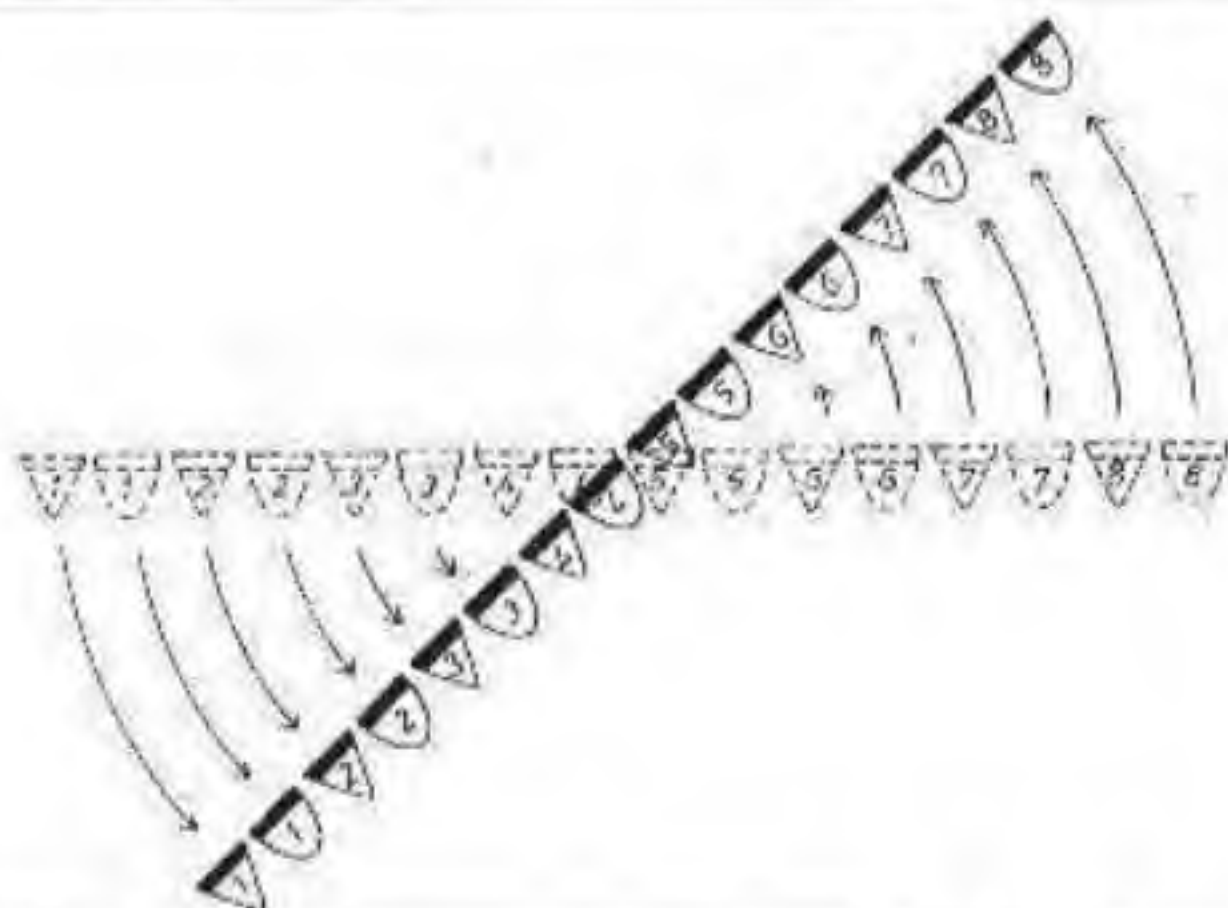
## Düz çizgiden dört düz çizgiye geçiş:



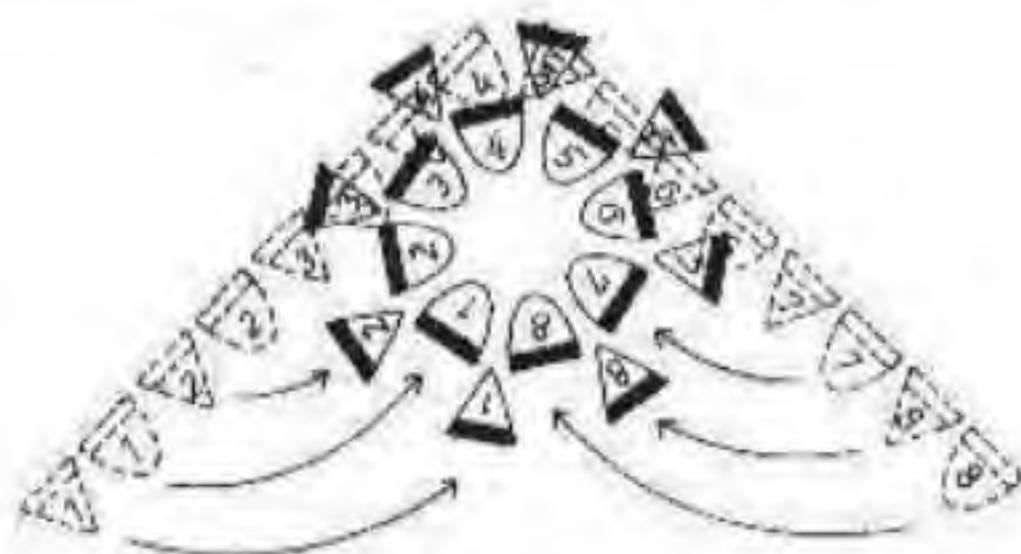
## Düz çizgiden iki düz çizgiye geçiş



*Düz çizgiden diyagonale geçiş:*

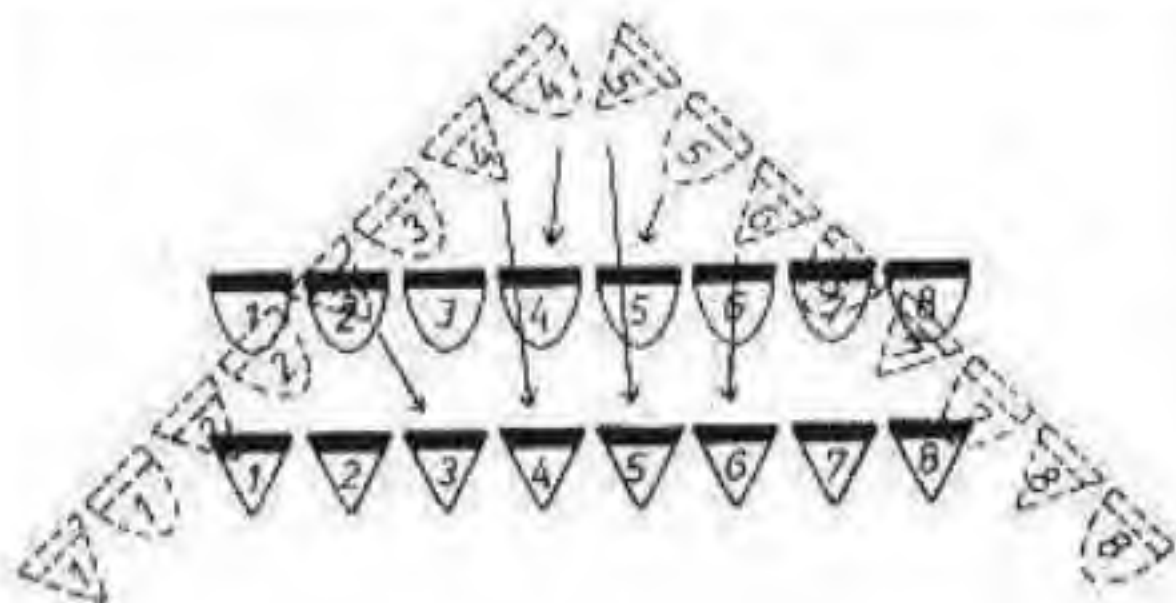


*İki kısa diyagonaldan iç içe iki daireye geçiş:*

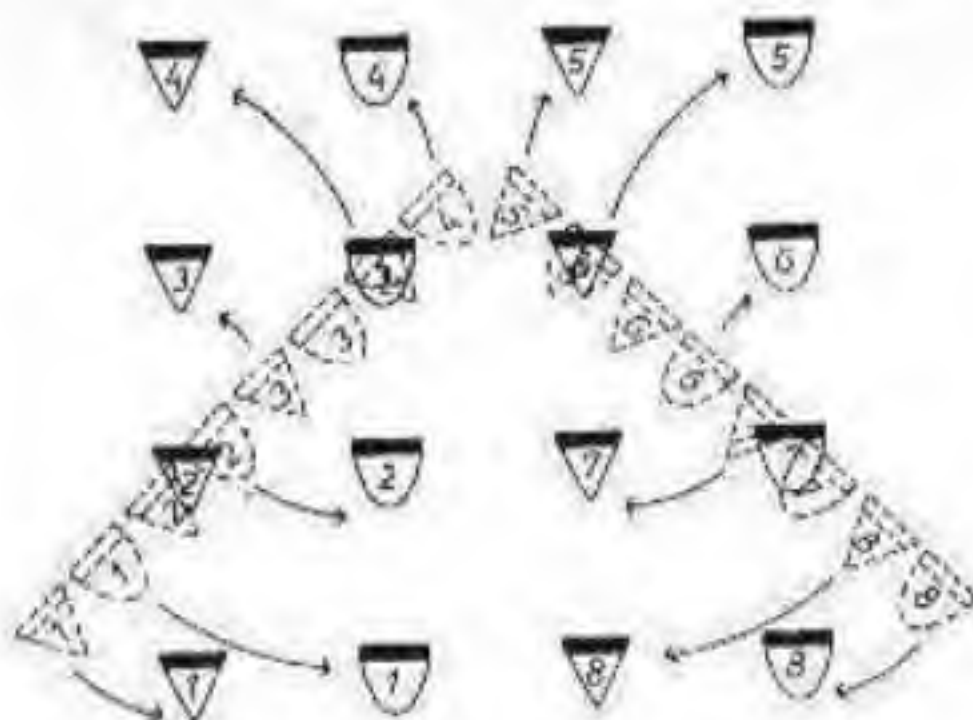




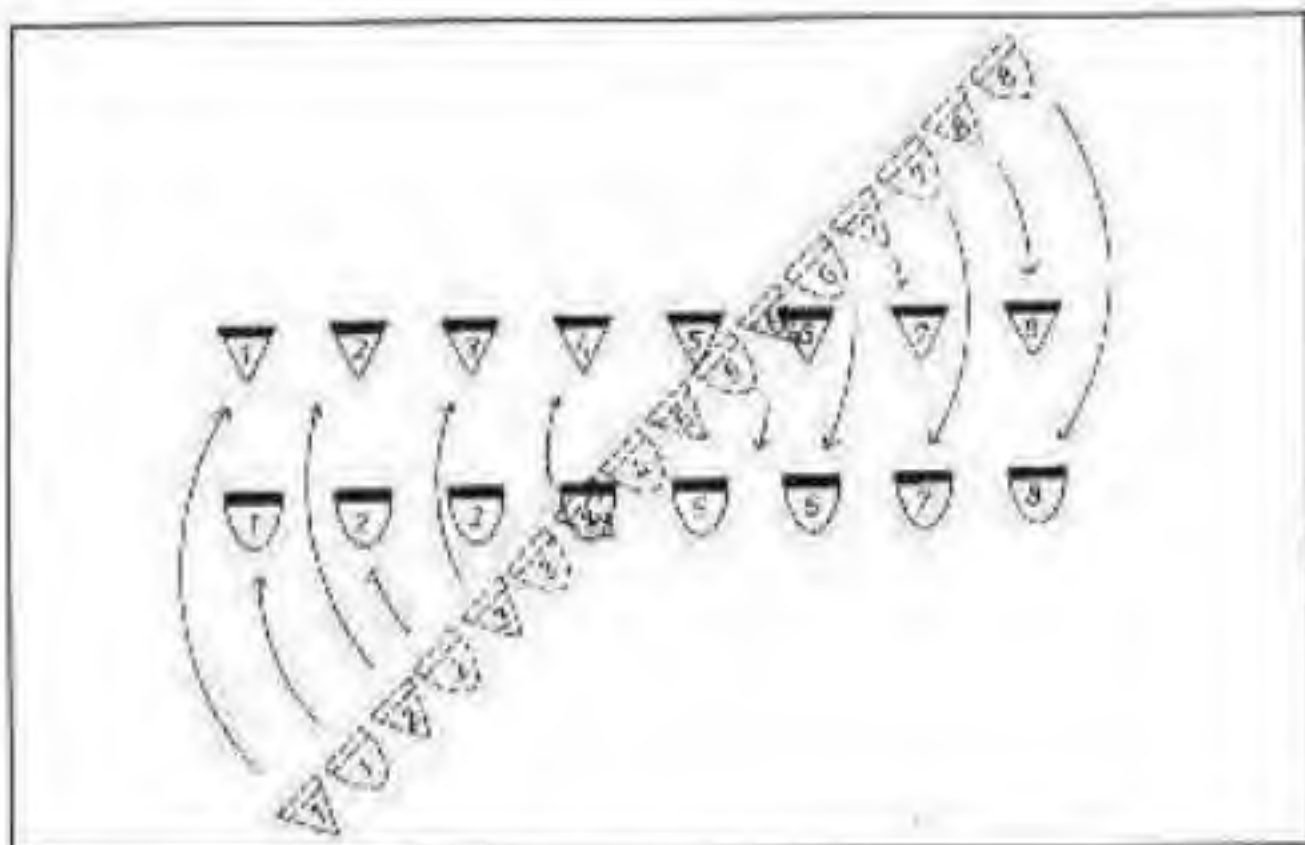
*İki kısa diyagonalden iki düz çizgiye geçiş:*



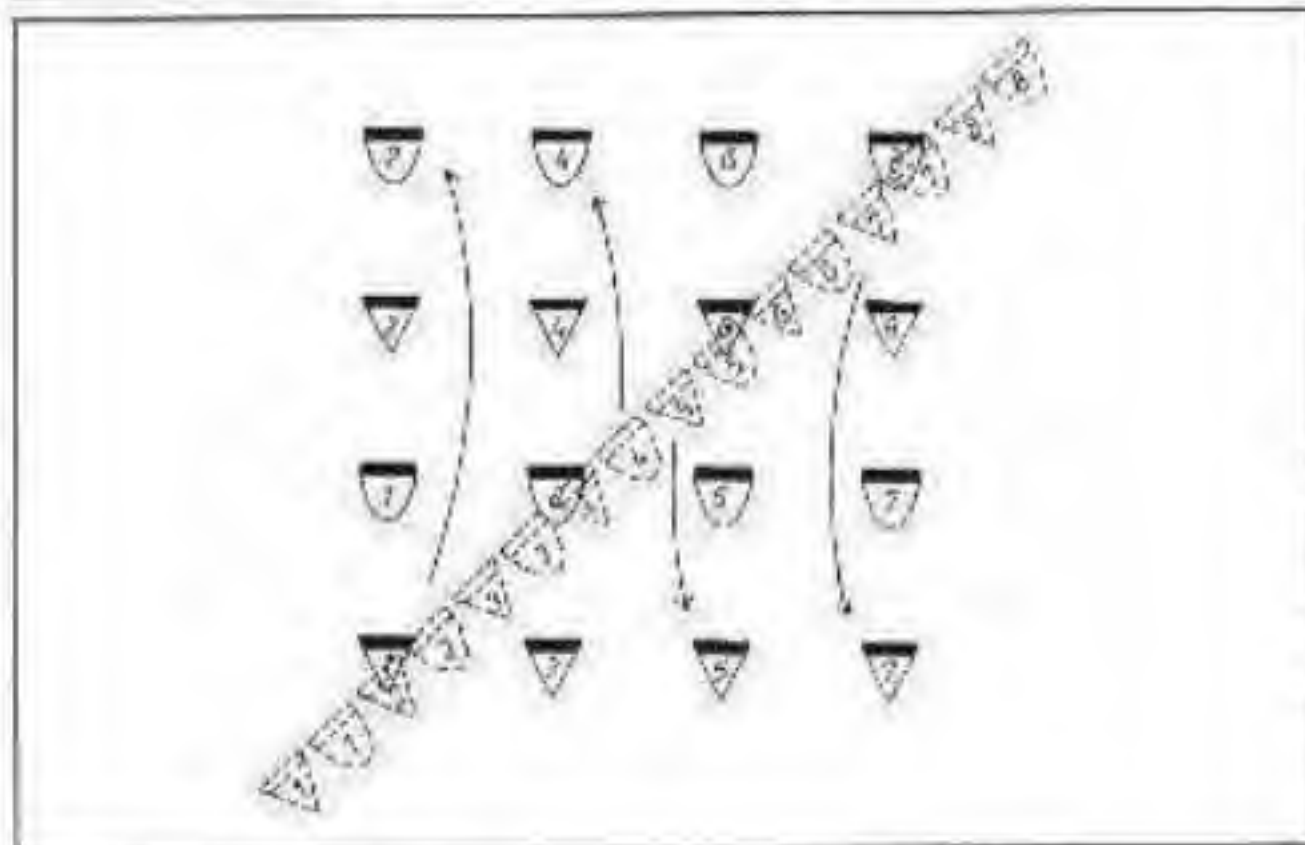
*İki kısa diyagonalden dört düz çizgiye geçiş:*



*Diyagonalden iki düz çizgiye geçiş:*



*Diyagonalden dört düz çizgiye geçiş*



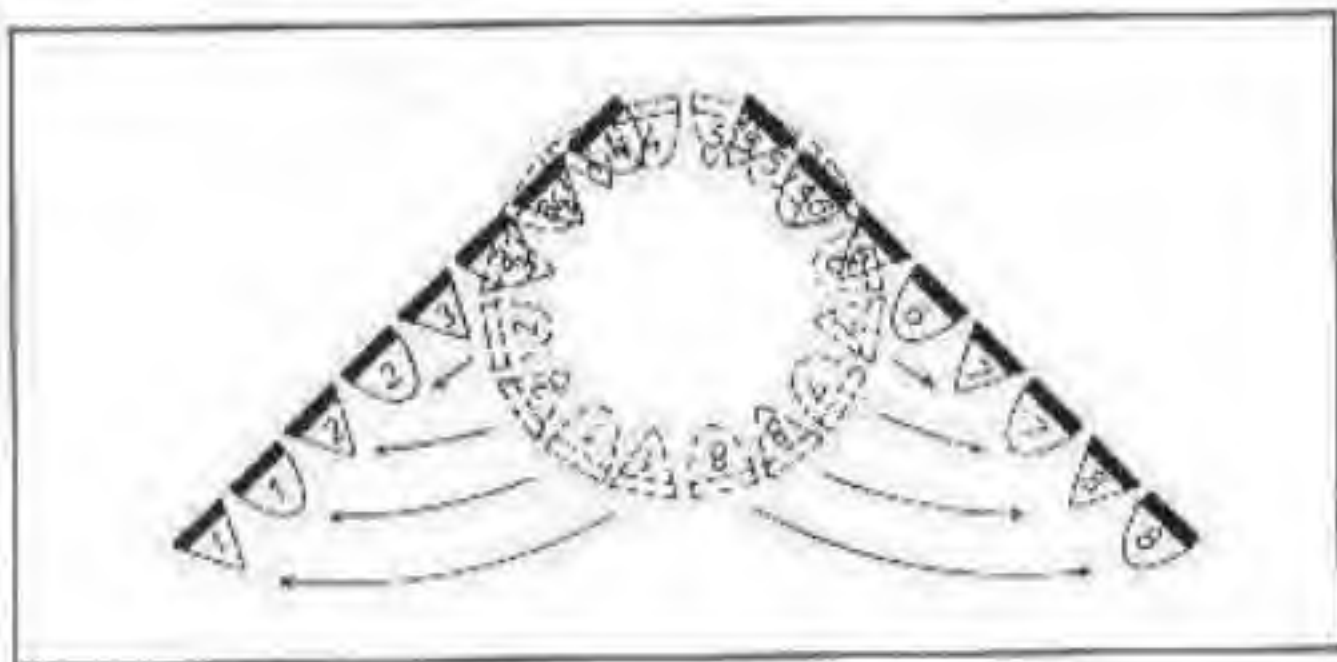
*Daireden iç içe iki daireye geçiş:*



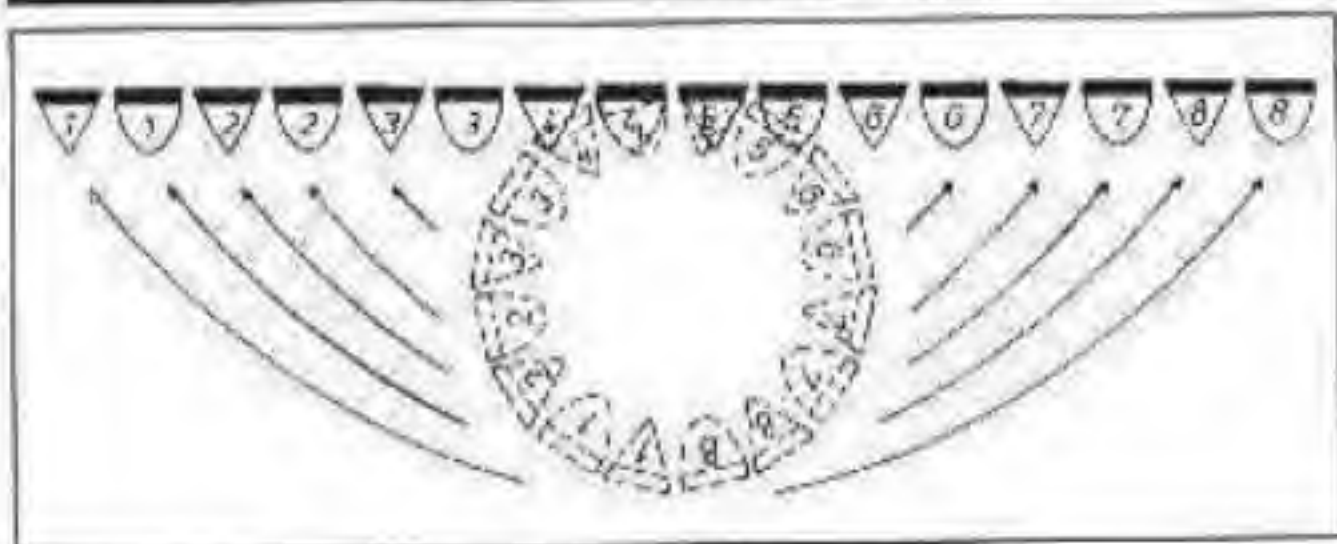
*Daireden yarım daireye geçiş:*



*Daireden iki kısa diyagonale geçiş:*

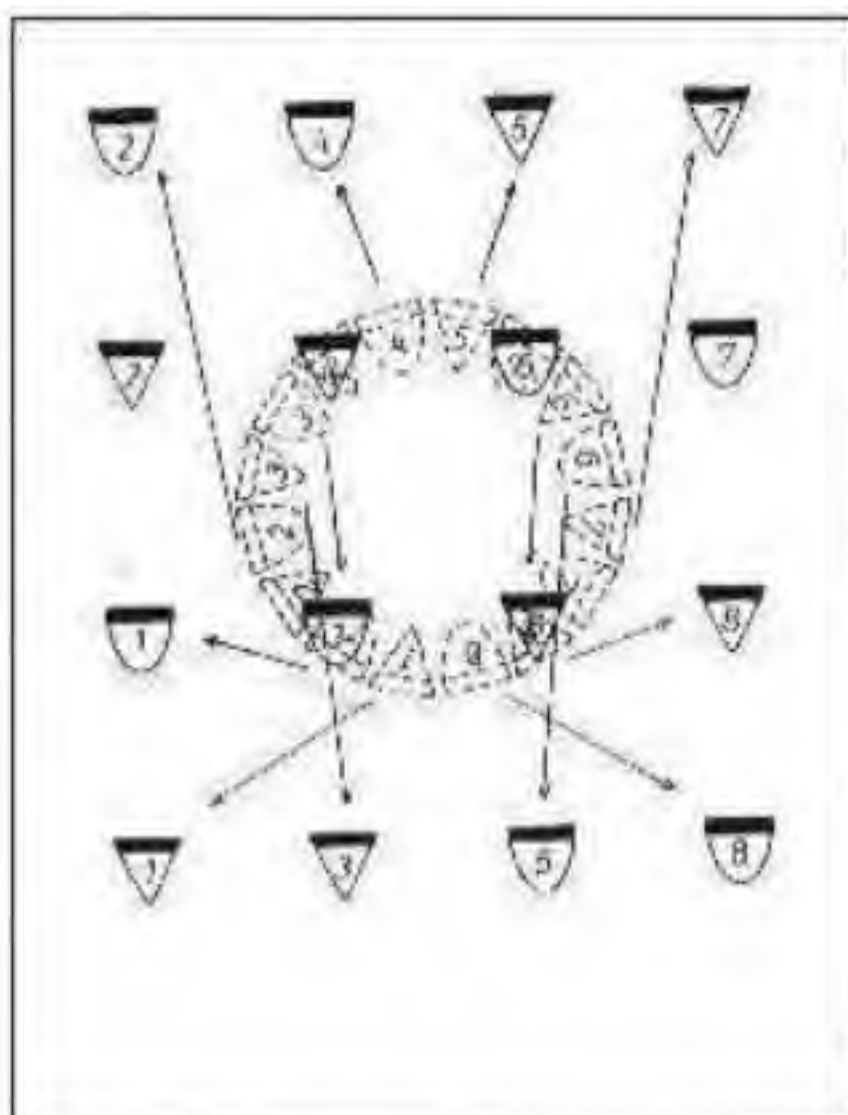


*Daireden düz çizgiye geçiş:*





*Daireden dört düz çizgiye geçiş:*

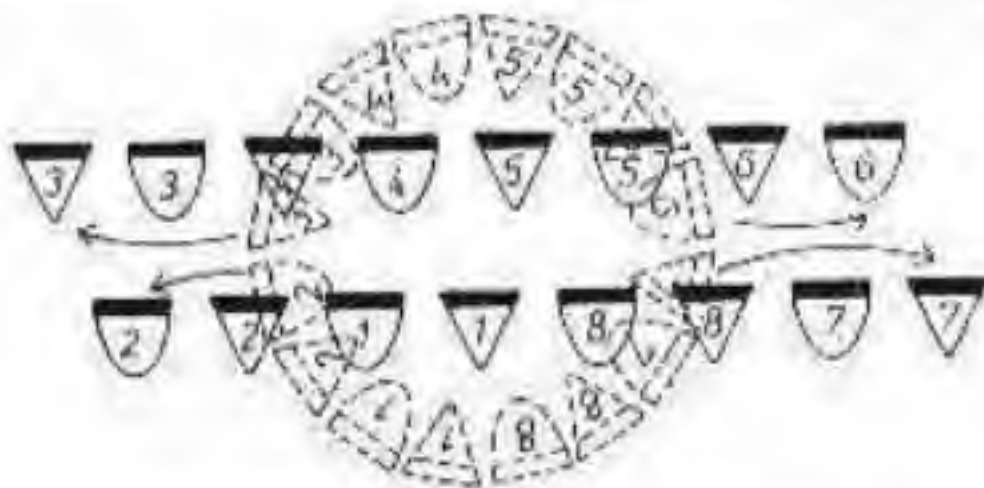


*Daireden iki daireye geçiş:*



*Daireden iki dñz çizgiye geçiş:*

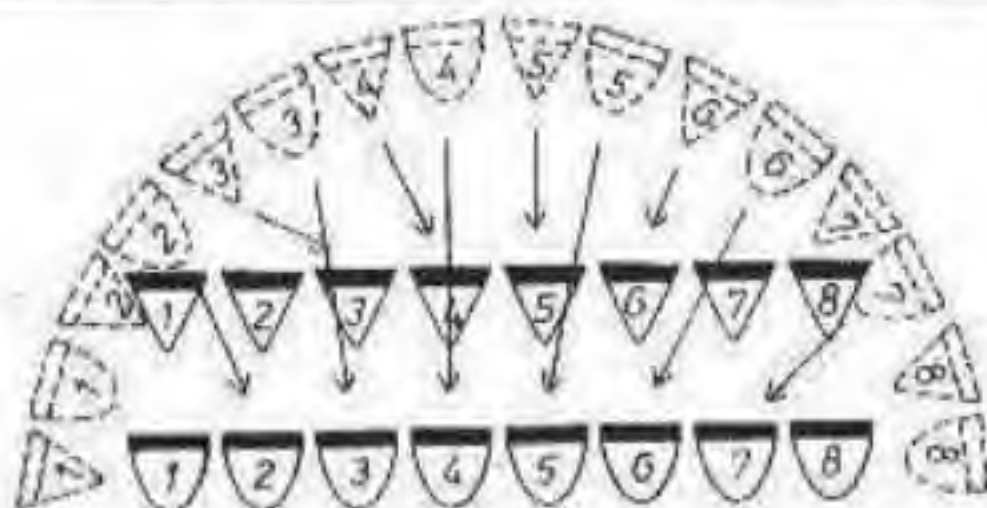
a)



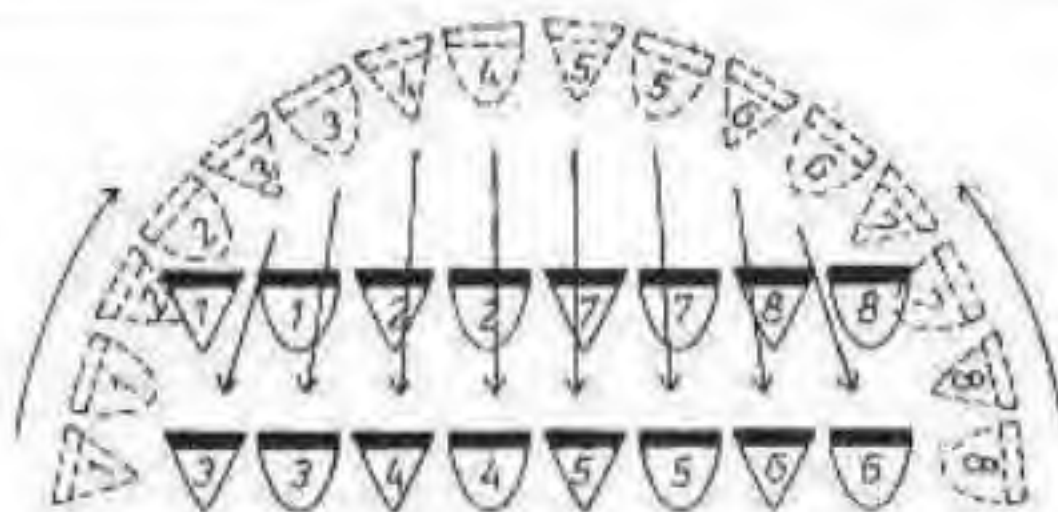
b)



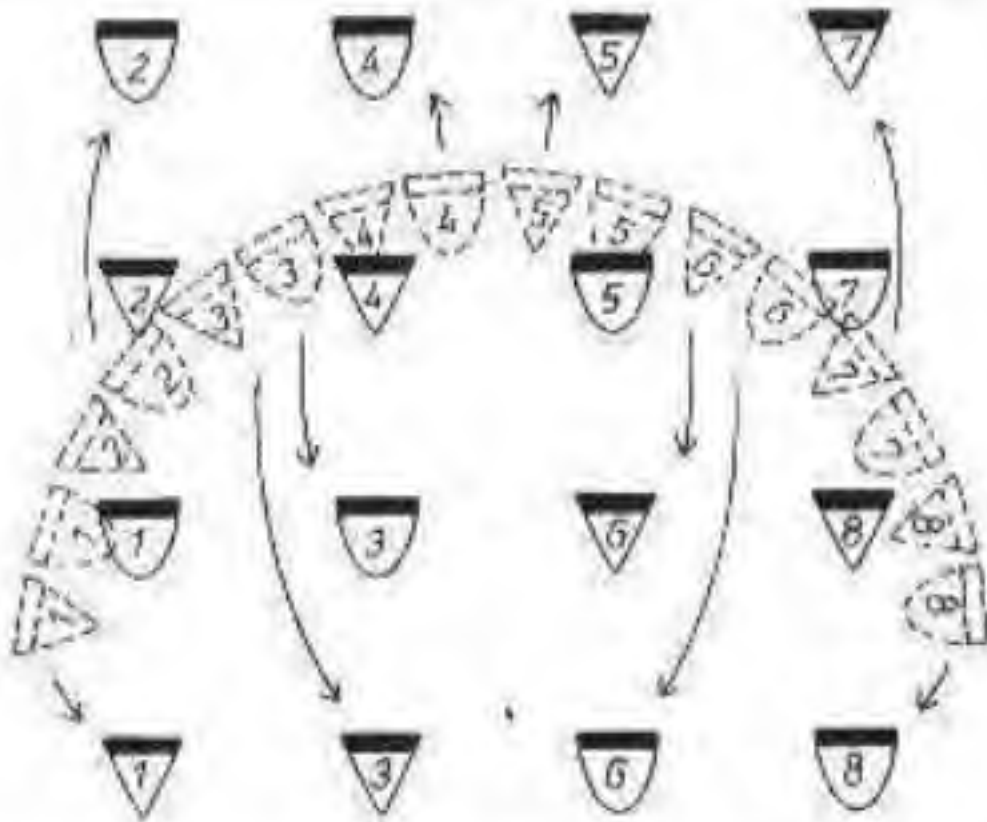
a)



b)



*Yarım daireden dört düz çizgiye geçiş:*

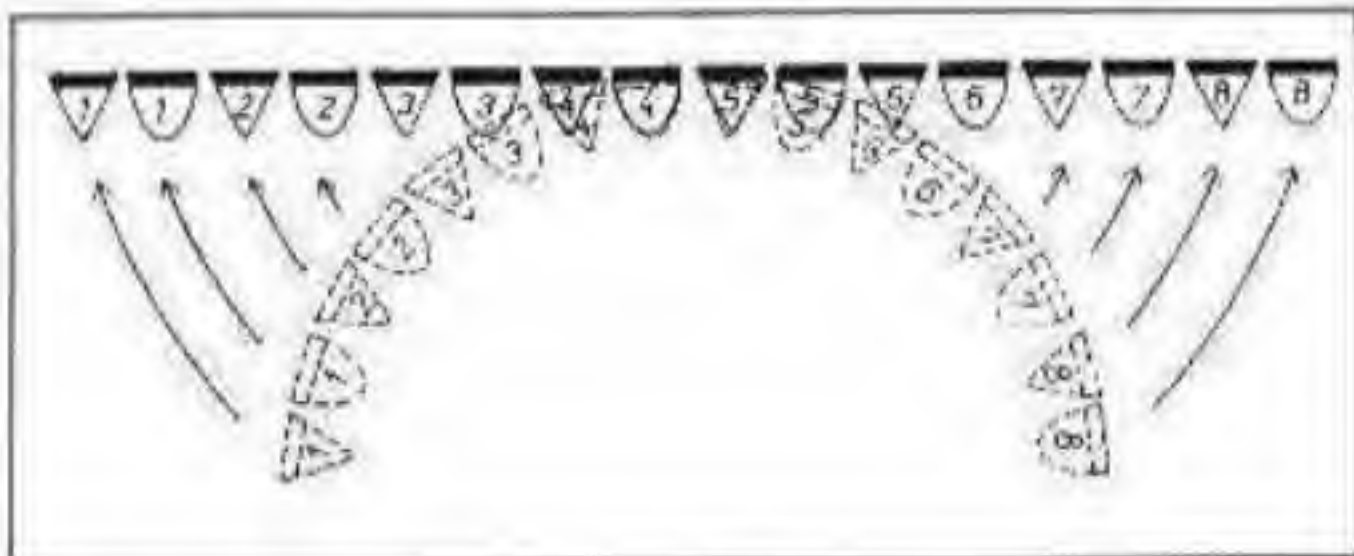


*Yarım daireden iki daireye geçiş:*

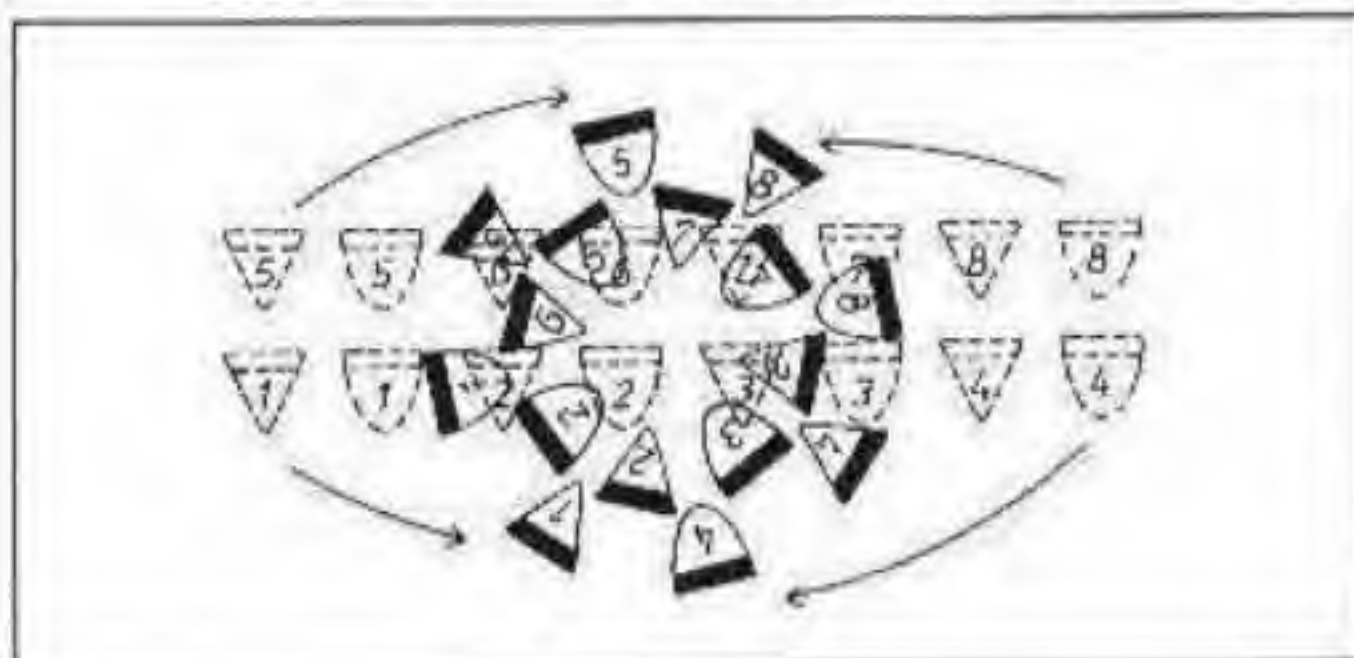




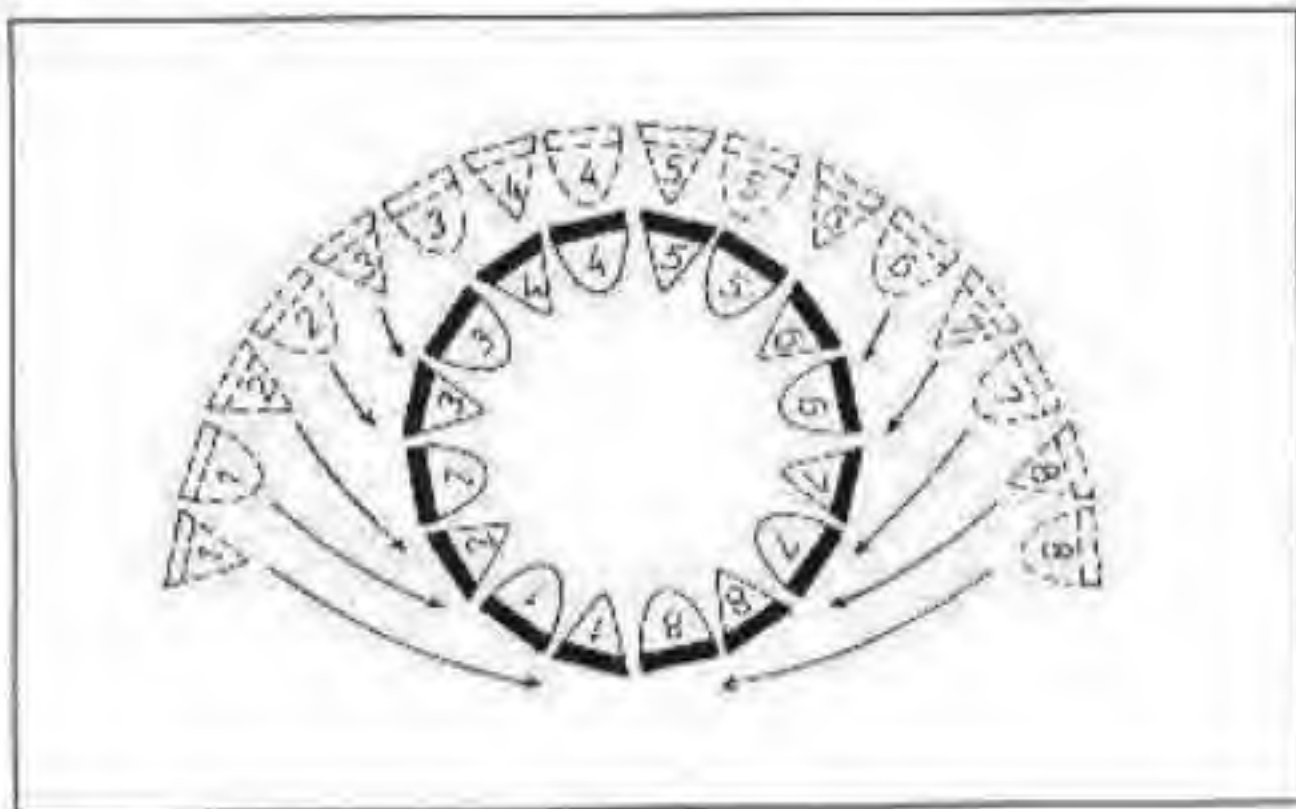
*Yarım daireden düz çizgiye geçiş:*



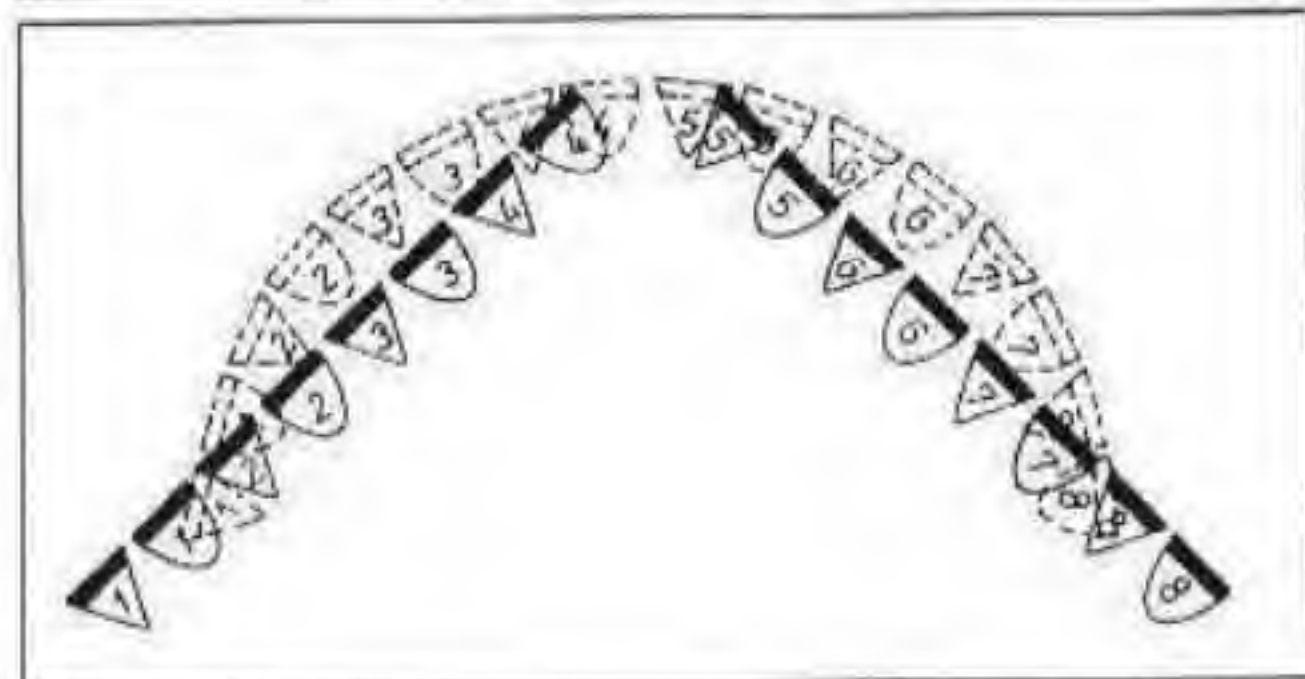
*İki düz çizgiden iç içe iki daireye geçiş:*



*Yarım daireden daireye geçiş:*



*Yarım daireden iki kısa diyagonale geçiş:*



### c. Işık Düzenlemesi:

Seyirlik sahne sanatları arasında artık önemli bir yeri olan *Halkdâstları Gösterileri*'nde, sahne ışıklandırılmasının birinci işlevi sahnenin görülebilir hale getirilmesidir. İkinci olarak dramatik ışıklandırma önem kazanır.

İlk insanlar da danslarını sabahleyin güneşin doğuşunda, öğle üzeri ya da akşam güneşin batışında başka başka biçimlendirirdi.

Gece ise yaktığı ateşin etrafında dansederken, alevlerin ışığının çevrede yarattığı büyük gölgelerle insan, yüceleştğini belki de tanrısıyla bütünleştiğini düşünürdü.

İlk dramalarda da oyunlar açık havada gerçekleştirildiğinden temel ışık kaynağı güneşti. EURIPIDES gibi bazı dramaturglar "IPHIGENIA" benzeri oyunlarda sahneleme zamanlarını gün içinde güneş ışığının aldığı durumlara göre düzenlemişlerdi. (HAM, 1987, s.90)

Ancak üstü kapalı ortamlarda oyun sahneleme düşüncesi ortaya çıktıktan sonra yapay aydınlatma özel bir önem kazanmıştır.

Önceleri gaz lambaları veya mum ışığı ile yapılan aydınlatma 19.yüzyıla kadar sürmüştü, ancak bu yüzyılda elektriğin bulunmasıyla bu alandaki uygulamalarda köklü değişiklikler meydana gelmiştir.

Elektriğin kullanımı konusundaki her yenilik, var olan uygulamaya anlayışlarının yeniden gözden geçirilmesine ve özellikle sahne sanatları açısından birinci derecede önem kazanmasına yol açmıştır. Bu aşamada ışıklandırma, sahnedeki olayın görülebilir hale getirilmesinden çok sanatsal anlatımın, anlatım tekniklerindeki farklılığın ortaya konmasında kullanılmaya başlanmıştır. Böylelikle ışıklandırma sahne sanatlarının vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir.

20.yüzyılın başlarından itibaren sahne ışıklandırmasıyla, izleyici dikkatinin bir oyuncudan, sahnedeki bir diğer anlatım unsuruna kaydırılması amacıyla, ya da ışıklandırmadaki yönlendirme ve renklendirmeyle de bir anlatım ögesi niteliği kazanmıştır.

Renk ve yönlendirme yanında, ışık şiddetinin de denetlenebilir hale gelmesi, sanatsal anlatım biçimi açısından ışıklandırmanın önemini arttırmıştır. Çünkü bu destekleyici anlatım unsuruyla, sahnedeki olayın içinde bulunduğu atmosfer tümüyle yönlendirilebilir hale gelmiştir.

Sahne sanatlarında ışıklandırma, önceden planlanan, yön, şiddet, renk ve konum açısından değişmeyen bir "Işık senaryosu" ile yorumlanır.

Bir sahneleme çalışmasında ışık sorumlusu ve koreograf, dansçıların sahneye çıkarılmasından önce ışıklandırma odasında birlikte çalışıp dansın görsel sınırlarını belirlerler. Bundan sonra yapılacak olan, dansçının sanatını sahnede göstermesinden ibarettir.

Işıklandırma çalışması sırasında koreograf, koreografi, müzik, giysi ve makyaj düzenlemeleri ile birlikte ışıklandırmanın şu unsurlarını göz önünde bulundurmak zorundadır:

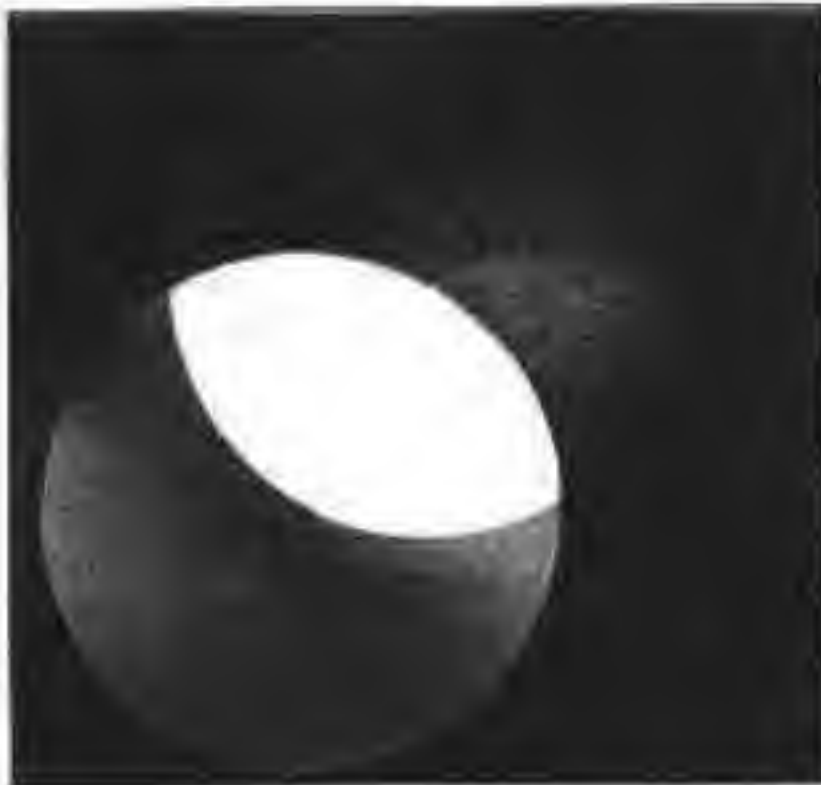
### Renk:

Sahnede renkler, ışık kaynaklarının önüne konan renkli "Folie (Selâlet-i ışık filtreleri)" ile elde edilirler.

Renklerde son derece çarpıcı bir anlatım ve etkilene gücü bulunmaktadır. Bu nedenle başka sanat alanlarında da çokça kullanılan bir iletişim aracıdır.

Renklerin insanların görsel duygularına seslenerek hareket, ritim ve müzikle birleştiğinde oldukça etkili olduğu bir gerçektir. Böylelikle rengin "görsel bir ayurici" olarak insanların duygularını harekete geçirdiği anlaşılmaktadır.

Renkler, değişik kültürel çevrelerde değişik anlamlar kazanabilir. Kültürel ayrımları koşullayan çevre, dil, din, ırk... gibi unsurlar, renklerin an-



*Üç ana ışık rengi, ikişer ikişer birleştiğinde daha açık, daha ışıktır diğer üç renk ortaya çıkar ve üçünün birbirleriyle kaynaşmasından beyaz renk, yani ışığın kendisi yeniden oluşur.*

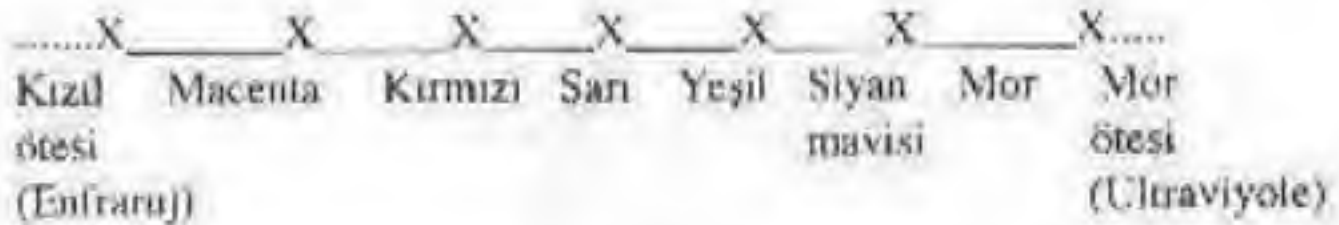


lamlarını da koşullandırmıştır. Böylelikle değişik kültürlerde renkler bazen birbirlerine zıt anlamlar da oluşturmurlar. Örneğin hatıda "sıyah" bir matem rengiyken, Japon'lar için matem rengi "beyaz"ıdır. Yeşil'in kuzeydeki soğuk ilkellerdeki tonuyla, Afrika'daki tonu ve anlamı birbirlerinden çok farklıdır.

Sözü edilen bu kültürel ayrımlara rağmen iletişim olanaklarının hızla artmasıyla, kültürlerin birbirlerine yaklaşması ve insanın doğal yapısı gereği birtakım renk uyarılarına karşı evrensel tepkilerde bulunması da göz ardı edilemez.

İnsanların, renklerden bazı uyarımlar almaları, etkilenmeleri, öğrenilmiş ve bilince yer etmiş olan renk anlamlarını bilmelerinden kaynaklanmaktadır. İnsanlar herhangi bir renk tarafından uyarıldıkları anda bilinçli ya da bilinçsiz olarak etkilenmeleri söz konusudur. Bu etkilenme bir bakıma renklerin fiziksel özelliklerinden kaynaklanır. Renk de ses gibi titreşen bir olgudur, bir dalga uzunluğudur. Işık dalgalarından oluşur. Spektrum'un bir ucundaki kırmızı endüşük frekansa ve uzun dalga boyuna sahiptir. Spektrum'un diğer ucuna gidildikçe frekans artar, dalga boyu küçülür. Spektrum'un bu dalgalanmalarının dışında kalan renkler, insanın duyarlı olmadığı renklerdir.

Rengin dalga uzunluklarını bir çizimle anlatmak gerekirse :



*Macenta ve Kırmızı* : En düşük frekans ve en uzun dalga boyuna sahiptirler. "**Sıcak renkler**" olarak nitelenirler.

*Sarı ve Yeşil* : Dalga boyları ve frekansları dengelidir. "**Nötr renkler**" olarak nitelenirler.

*Siyah Mavisi ve Mor* : En yüksek frekansa ve en kısa dalga boyuna sahiptirler. "**Soğuk renkler**" olarak nitelenirler.

*Kızıl Ötesi ve Mor Ötesi* : İnsanın bilinçli algılama alanının dışında ka-

(5) Macenta Kırmızısı: Çizatik sanatlarda ve matbaacılıkta kullanılan, orta tonda mavimsi-kırmızı bir renktir.

(6) Siyah Mavisi: Orta yoğunlukta, doğal maviye verilen teknik bir addır.

lan renklere dir.

Renklerin psikolojik etki yapan üç değişik görünüm sel özelliği bulunmaktadır. Bunlar:

*Renğin Niteliği (Havası):* Renklerin farklı dalga uzunluklarına sahip oluşudur. (Kırmızının Yeşilden, Sarının Maviden farklı oluşu gibi..)

*Renğin Doygunluğu (Croması):* Her rengin kendi içinde bulunan beyazın az ya da çok oluşu, rengin doygunluğunu belirler. (Kırmızı Pembeden, Mor, Maviden daha doygunludur.)

*Renğin Parlaklığı (Tonu):* Renğin içindeki ışığın azlığı - çokluğu ya da rengin açıklığı koyuluğudur.

Renklerin bu özelliklerine bağlı olarak insanın biyolojik yapısı gereği ve çevre koşullarına bağlı olarak "*Soğuk Renkler*"in üşime, soğukluk; "*Sıcak Renkler*"in sıcaklık hissi uyandırdığını söylemek mümkündür.

### **Müzik-Renk İlişki si:**

Halkdânslarının sahnelenmesi sırasında önemli bir yer tutan diğer bir unsur da müzik ve renkler arasındaki sıkı ilişkidir.

Öncelikle belirtmek gerek ir ki müzik de renk gibi bir dalga uzunluğudur. Müziği oluşturan ses dalgaları da, oluşan titreşimlerin yükseklikleriyle farklılık gösterirler.

Piyano'nun ortasındaki "*Do(C)*" sesi 4 feet'lik bir dalga boyuna sahipken ince "*Do(C)*", 2 feet'lik bir dalga boyundadır. Bu, sesin bir "*oktav*" yüksekliği olarak adlandırılır.

Buna göre renk spektrumunun bir ucundan diğer ucu na kadar olan renklere ilişkin notaların (seslerin) varlığından söz etmek mümkündür: Macenta = "*Do(C)*", Kırmızı = "*Re(D)*", Sarı = "*Ma(F)*", Yeş il = "*Fa(F)*", Siyan Mavisi = "*So(G)*"... gibi. Böylelikle spektrum içinde yer alan tüm renklerin, bir oktav içerisinde yer aldığı söylenebilir.

Müzik ve renkler arasındaki bir ilişki de, müzikte olduğu gibi renklerde de bir "*armoni*"nin bulunmasıdır. Bir başka deyiş le bütün ışık renklerinde, içlerinde taşıdıkları renklerin birlikteliğinden oluşan renk armonileri bulunmaktadır. Bunlar:

Yeş il ışık + Kırmızı ışık = **SARI**

Koyu Mavi ışık + Yeş il ışık = **SİYAN MAVİSİ**

Kırmızı ışık + Koyu Mavi ışık = **MACENTA KIRMIZISI**

Kırmızı ışık + Koyu Mavi ışık + Yeşil ışık = **BEYAZ**

Görüldüğü gibi beyaz ışıkta bütün renkler bulunmaktadır.

Renk ve müziğin bir diğer ilişkisi, her ikisinin de birer psikolojik, duygulara seslenebilir, oldukça etkin birer uyaranı kaynağı oluşudur. (BAR-KAN, 1981, ss.26 - 35)

Müzik ve renklerin bu fiziksel ve duygusal benzeşimi ikisinin de birer anlatım aracı olma özellikleri nedeniyle dans uygulamalarında birlikte kullanımına özen gösterilmesi gerekmektedir.

### **Işıklandırma Derecesi:**

Renklerin parlaklığının az ya da çok oluşu ışıklandırma derecesini belirtirler. Müziğin renkle olan ilişkisi -yukarıda sözü edilen armonik yapıya uygun olarak- ezginin, paten geçişleri ile ışıklandırmanın uyumlu bir biçimde kullanılması gereğini ortaya koymaktadır. Sert, hızlı ritimle hızlı bir paten geçişi sırasında sıcak ve parlak; yumuşak, melodik bir ezgiyle yavaş paten geçişi sırasında sıcak-loş; hüznünlü duyguları yansıtmak için soğuk renklerin kullanılması ...gibi.

### **Işık Kaynaklarının Yerleştirilmesi:**

Sahnede dansın ve ezgisinin yapısına uygun ışık düzenlemesi yapabilmek için değişik renk ve parlaklıkta, değişik ışık kaynaklarının açıları ve yönlerinin saptanması çok önemlidir.

Işık kaynaklarının kendilerinde var olan özelliklerinin yanı sıra, yerleştirme, yönlendirme ve şiddetlerinin denetimi, renk ayarlarının yapılabilmesi anlatıma biçim veren unsurlardır. Böylelikle kapalı sahne ortamında bile güneş ışığı ya da ay ışığı etkisinin bir aydınlatma unsuru olarak yaratılması mümkün olabilir.

Ev aydınlatması, vitrin aydınlatması ya da sanayi aydınlatması gibi farklı kullanımlar nedeniyle de aydınlatma ve ışıklandırmanın farklılığı ortaya konmuş olur.

Işık kaynaklarının işlevlerine uygun olarak, yerleştirilme noktaları farklı olmasına rağmen güvencilik, amaca uygunluk ve kullanım esnekliği (çok seçeneklilik) gibi özellikler, bütün ışık yerleştirme biçimlerinde aranması gereken ortak özellikler olduğu bilinmelidir. Bunun yanı sıra



sahne konstrüksiyonunun taşıyabileceği ağırlık, kontrol masasının bütün sahneyi görebilecek biçimde yerleştirilmesi, ara devre bağlantıları ve kullanılan malzeme (Spot, priz, fiş, kablo, v.b.) standartları da, üzerinde dikkatle durulması gereken konulardır.

Dikkat edilmesi gerekli bir diğer konu da zaman zaman oldukça karmaşık kullanım özelliklerine sahip kontrol masalarına uzman kişilerin seçilmesidir.

Daha önce de belirtildiği gibi sahne ışıklandırmasındaki birinci amaç sahnede oluşan olayların açık seçik görülmesini sağlamaktır.

Işıklandırma, sahnede değişik yön ve açılardan yapılmasına karşın genellikle ışık kaynaklarının yönü izleyicinin bakış açısından olur. Dansçı sahne önünde de, sahne arkasında da olsa, temel ışık kaynaklarının yönü dansçının yüzünü karşıdan  $45^{\circ}$  lik açıyla görmelidir. Böylelikle diğer dansçılarda ya da sahne arkasında istenmeyen gölgeler oluşması tehlikesi ortadan kalkar. (ŞEKİL 28)

Renkli ışıkları doğrudan dansçılar üzerine vermektense etkiyi arttırmak için, tepeden ve yandan  $45^{\circ}$  lik açıyla, sahnenin merkez hattına (1 - 5 çizgisine)  $55^{\circ}$  lik açı yapacak biçimde verilmesi daha doğru olacaktır. (ŞEKİL 29)

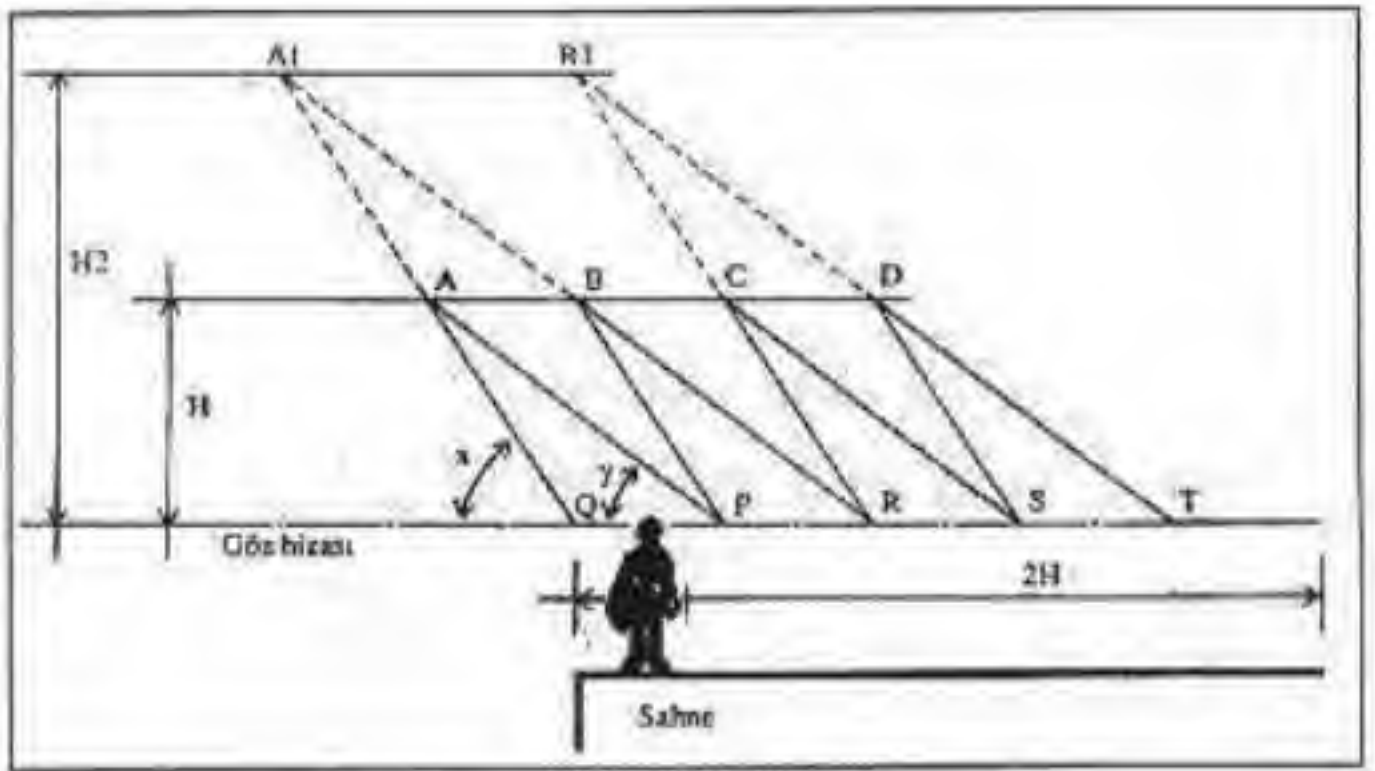
Sahnede özel ışık efektleri gerektiren danslar dışındaki grup danslarında ışıklandırma düzeyi sahnenin belirlenmiş her alanında eşit biçimde olmalıdır. (ŞEKİL 30)

Şekil 28 de görüldüğü gibi A, B, C, D ışık köprülerinden  $45^{\circ}$  açıyla verilen ışıklar dansçının yüz hattındaki Q noktasında  $55^{\circ}$ , P noktasında ise en az  $35^{\circ}$  lik bir açı yapar. A noktasından verilen ışık Q - P alanını, B noktasından verilen ışık P - R alanını, C noktasından verilen ışık R - S alanını, D noktasından verilen ışık da S - T alanını aydınlatır.

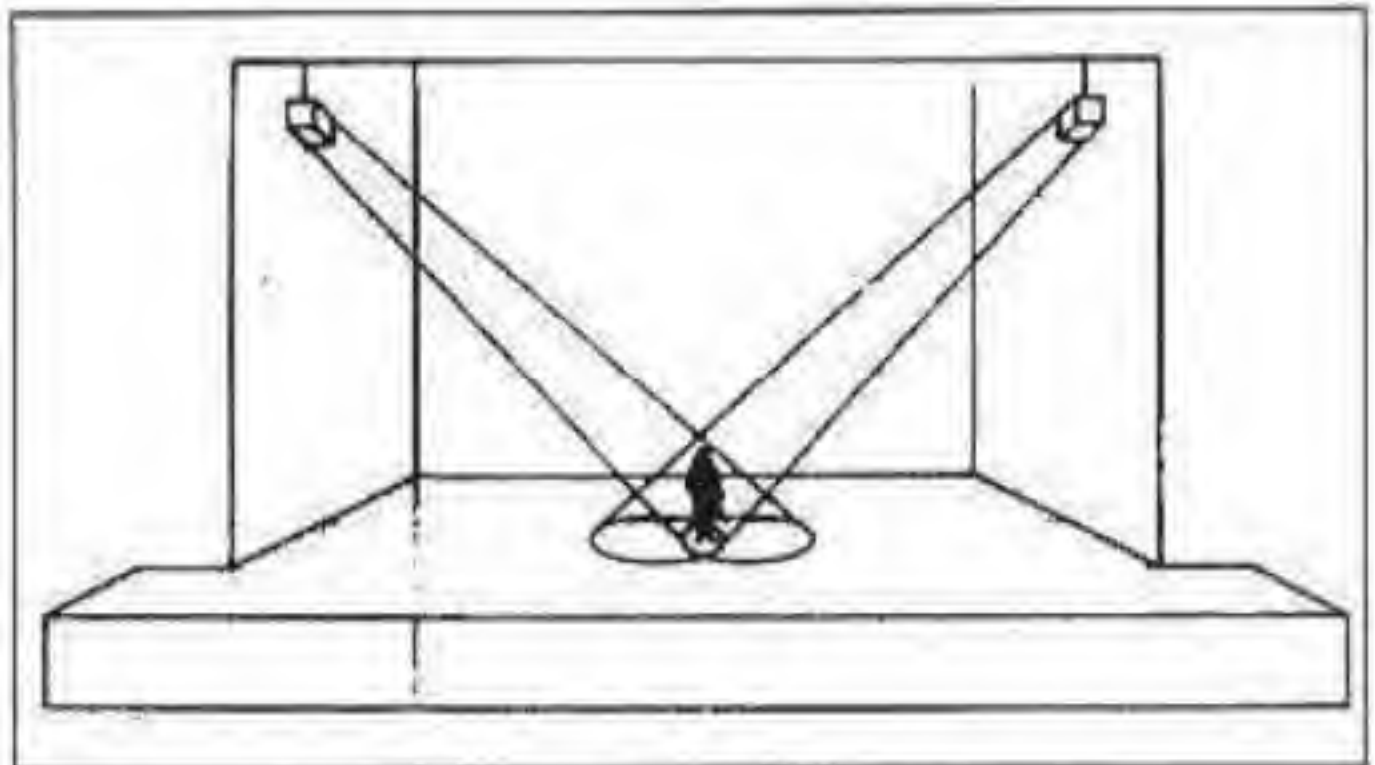
Şekilde ayrıca ışık köprülerinin sahneden yükseklikleri (H2 ve H) ile aydınlatıktıkları alan arasındaki bağıntıyı da göstermektedir. A1 ve B1 ışık kaynakları ile AB ve CD aydınlatma alanlarının tümü daha az ışık kaynağı ile aydınlatılabilmektedir.

Beyaz ve renkli ışık kaynaklarının ışık köprüleri üzerinde yerleştirilme biçimi önceden bir şema ile planlanmalıdır. Şekil 30 da bir Halkdansları Gösterisi için düzenlenen örnek bir şema görülmektedir.

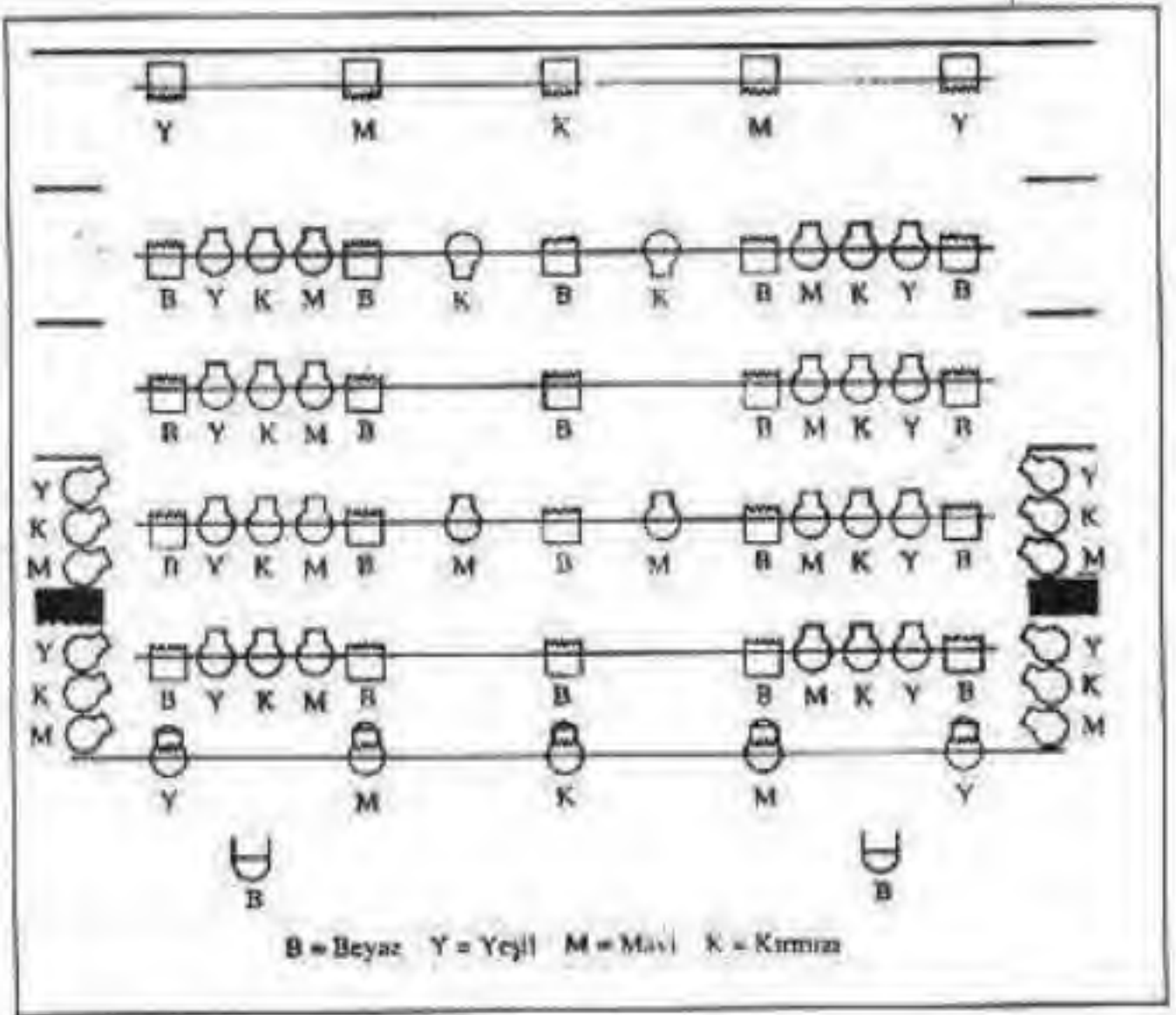




Şekil: 28



Şekil: 29



Şekil: 30

### Işık Kaynaklarının Çeşitleri:

Işık köprülerine ya da özel ışık efekti elde edilmesi gereken mekanlara yerleştirilen ışık kaynakları, kullanım amacına hizmet eder nitelikte olmalıdır. Bu nedenle ışık kaynaklarını tanımak ve hangi amaca hizmet eder nitelikte olduklarını bilmek gereklidir. (ŞEKİL 31)

a. *Lens Spotlight* (Merceklî Spot): Aynalı ya da aynasız olmak üzere iki çeşittir. Aydınlatma alanı lambayı ya da merceği hareket ettirerek değiştirilebilir.

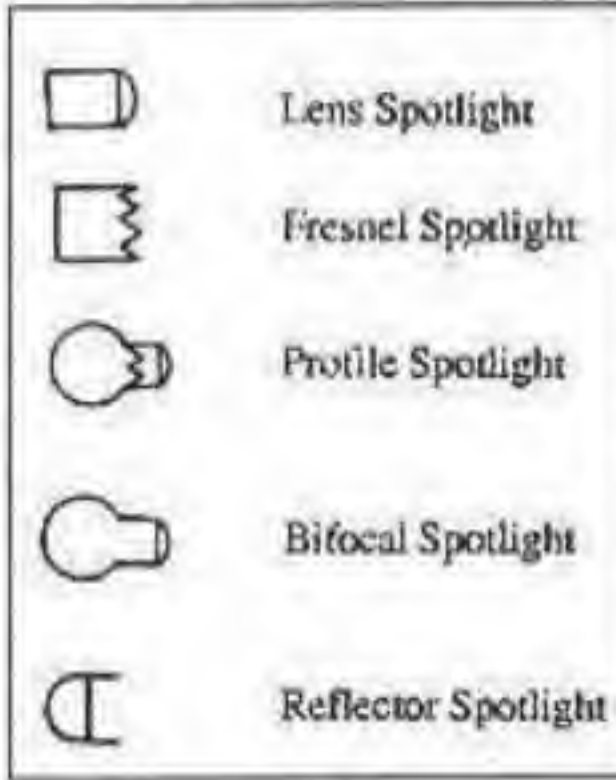
b. *Fresnel Spotlight*: Merceklî spot gibidir. Ancak aydınlatma alanının hatları yumuşaktır.

c. *Profile Spotlight*: Keskin hatlı, ancak maske örtücü ve diyaframlarla

aydınlatma alanı değiştirilebilen ışık kaynağı.

d. *Bifocal Spotlight* (Değişik odak uzaklıklı mercekli spot): Keskin hatlı ancak iki çift örtücü aracılığıyla gölgelerin sertleştirilip yumuşatılabildiği ışık kaynağı.

e. *Reflektör Spotlight* (Aynalı spot): Aydınlatma alanı, ışık kaynağı içerisindeki özel yansıtıcı aynalar ya da lambalar hareket ettirilerek değiştirilebilen ışık kaynağı. İzleme spotları bu tür spotlardandır.



Şekil: 31

#### d. Giyinme ve Halkdansları Giysileri:

İlk çağlardan bu yana giyinmenin asıl amacı vücudu korumak ve örtünmektir. İnsanlar doğa koşullarına uygun olarak soğuğa karşı kalın, sağlam ve koyu renkli malzeme kullanırken, sıcağa karşı ince ve açık renkleri yeğlemiştir.

İnsanların kullandıkları ilk malzemeler öldürdükleri hayvanların derileriydi. İnsan bunların üzerine diktığı muska, tılsım gibi kendisini kötü ruhlardan koruyacağına, ona güç vereceğine inandığı şeyler, ben-

zeri amaçlarla derisine işlediği dövmeler, kulak ve burnuna taktığı taş, kemik ve metal parçalarıyla da takılar ve süslenmeler ortaya çıktı.

İlk çağlarda giysilerin birbirlerinden pek farkı yoktu. İnsanlar bulabildikleri ilk malzemeleri kullanıyorlardı. Zamanla giysilerdeki biçim, üretim gücünün seviyesine ve toplumun sosyal yapısına bağlı biçimde gelişme göstererek giyenin sosyal durumunu, yaşını, kişiliğini, ekonomik durumunu ve toplumdaki yerini (statü), kısacası "*yaşam biçimi*"ni belirleyen toplumsal bir "*olgu*" olmuştur.

Özellikle Orta Çağ'da efendilerine giysi dikmekle görevli kişiler, ortak ve tek tip malzeme kullandıklarından, günümüze de yansıyan ulusal giysilerin belirlenmesinde büyük rol oynamışlardır.

Giysi, bir dansçının dansını ve hareketlerini anlamlandıran en önemli

unsurdur. Dansçı dansının karakterini, hareketlerini, jest ve mimiklerini üzerindeki giysiyle bir bütün olarak, uyumlu bir biçimde yorumlar.

Giysi, dansı yorumlanan yörenin, halkın gerçek geleneklerini de simgeler. Bu nedenle dansçının vücuduna, yörede kullanılan renklere, dansın anlamına uygun olmayan giysiler dansı olumsuz etkiler.

Halkdansları için hazırlanan giysiler stilize olarak, dansçının dansını etkilemeyecek, hareketlerini kısıtlamayacak, çabucak giyilebilecek biçimde olmalıdır. Giysilerde genellikle kolların yukarıya kaldırılması sırasında etekler de yukarıya kalkar. Bunu önlemek ve dansçıya rahat hareket olanağı sağlamak için koltuk altları açık olarak dikilmelidir. Dikişler, herhangi bir sökölme olasılığına karşı sağlam olmalıdır. Dansçıların fiziksel olarak eşit olmayan bacak, kol ve gövde uzunlukları giysilerde yapılacak uzatma ya da kısaltmalarla giderilebilir.

Giysi kumaşları seçilirken otantikliği korumak uğruna ağır, dansa ve tere dayanıksız, çok pahalı ya da çok ucuz kumaşlar kullanmak doğru değildir.

Sahne giysileri mümkün olduğu kadar düz renklerde olmalıdır. Karışık, küçük çizgili, alacalı renkler, sahnede ışık altında özelliklerini yitirirler. Önemli ve görülmesi gerekli giysi parçalarının ortaya çıkması için kontrast renkler seçilmelidir. Örneğin kırmızı yanına sarı, sarı yanına mavi, mavi yanına turuncu...gibi,

Giysi renkleri sahnede çeşitli renklerdeki ışıklar altında değişirler. Bunların değişme biçimleri şöyledir:

\*Mavi ışıkta kırmızı, mora dönüşür. Sarı, kahverengiye; Mor, mavimsi olur; Mavi, daha da zenginleşir.

\*Kırmızı ışıkta mavi ve yeşil biraz kararır. Sarı, turuncuya dönüşür; Mor, kırmızılaşır; Kırmızı daha da zenginleşir.

\*Sarı ışıkta kırmızı turuncuya dönüşür. Mavi, hafif kahverengi bir renk alır; Mor, grimsi pembeye dönüşür.

\*Yeşil ışıkta mavi hafifçe kararır. Kırmızı, kahverengiye dönüşür. Sarı, koyu yeşil bir ton alır; Mor, kahverengi olur; Yeşil daha da zenginleşir.

Dansta istenilen renk tonlamasını elde edebilmek amacıyla giysi rengi ve ışıklandırmanın birlikte düşünülmesi gerekir. Başarılı bir giysi ve ışıklandırma düzenlemesi dansa derinlik kazandırır, üç boyutluluk ve canlılık getirir.

Dans ayakkabıları günlük giyilenden daha farklıdır. Ayağı dans sırasında rahatsız etmeyecek, rahat ve yumuşak deriden yapılmalıdır.



Halkdanslarında en önemli giysi parçalarından biri de baş giysisidir. Baş giysisi tek ya da çok parçalı olabilir. Çok parçalı olduğunda giyilme-yi kolaylaştırmak amacıyla parçalar birbirlerinin üzerine monte edilmeli, tek parça haline getirilmelidir. Tek parça baş giysileri de eğer bağlanması gerekiyorsa yine giymeyi kolaylaştırmak amacıyla bağlanarak monte edil-melidir.

### **e. Halkdanslarında Sahne Makyajı:**

Sahne gösterilerinde dansçının görünüm gücünü arttıran, en az ışıklandırma ve giysi kadar önemli bir diğer unsur da "*Makyaj*"dır. Bir başka de-yişle makyaj, giysi ve ışıklandırma bir bütündür, birbirlerinden ayrılamaz-lar.

Yoğun ışık düzenlemesi altında en sağlıklı, belirgin yüzler bile görünö-münü kaybeder, soluklaşır, hasta bir hal alır. Makyaj, dansçının anlatımı-na, hareketlerinin bütünlüğüne büyük ölçüde katkıda bulunur. Dansçının dansta kullandığı yüz mimiklerini ortaya çıkarır; izleyicinin dikkatini dansçıya yönlendirir. Kısaca dansçıya kişilik kazandırır.

Dansçılara uygulanacak standart makyaj, topluca yapılan hareketlerin de uyumlu olmasını ve birlikteliğini sağlar.

Solo yapan dansçılarda ise uygun bir biçimde yapılan makyajla dansın ve dansçının karakterinin daha iyi ortaya çıkarılması mümkün olacaktır.

Sahne makyajında dozajı ayarlanması çok önemlidir. Yeterli sahne ay-dınlatması bulunan salonlarda, arka sıralardan görünmemesi kaygısıyla yapılan abartılı makyaj, ön sıralarda oturanlara son derece çirkin, tiksini-dirici gelecektir. Ön sıralarda oturanlar için yeterli görünen makyajda da dansçıların yüzü arka sıralardan tanınmaz, solgun bir biçimde görünecek-tir.

Ancak yeterli sahne aydınlatması bulunmayan salonlarda dansçılara uygulanacak makyaj da aydınlatmanın azlığı oranında artırılmalıdır.

Bir halkdansları topluluğunda her zaman profesyonel makyaj sanatçısı bulundurulması güçtür. Bu nedenle dansçıların kendi makyajlarını kendi-lerinin yapabilmeleri gerekir.

Dansçılara standart makyaj tekniği kazandırmak amacıyla makyajın nasıl uygulanacağı aşığıda adım adım açıklanmaya çalışılmıştır.

Sözü edilen bu tekniği uygulamaya geçmeden önce her dansçının ken-di yüz fizyonomisini (elmacık kemikleri, şakak, burun, kaş, kirpik, gözler,



çene ve dudak yapılarını) çok iyi tanınması gerektiğini belirtmekte yarar bulunmaktadır.

Makyaja başlamadan önce makyaj odasının iyi düzenlenmesi gereklidir. Makyaj aynası iyi aydınlatılmalı ve makyaj yapanın vücudundan yaklaşık 150cm uzakta bulunmasına dikkat edilmelidir.

Makyaj sırasında kullanılan allık, rimel, ruj ve fondöten gibi malzemelerin renkleri dikkatle seçilmelidir. Çünkü bu malzemelerin renkleri de renkli sahne ışıkları altında renk değiştirirler.

\*Saman sarısı, sarı veya kehribar rengi ışık altında, ruj ya da allık, tonunun bağlı olarak turuncuya dönüşür; Kahverengi daha koyu bir renge dönüşür; Mavi, yeşile dönüşür; Koyu yeşil, açık kahverengi olur; Mavi, koyu arduvaza dönüşür; doğal fondöten ise açık benizli gösterir.

\*Kırmızı ışık altında allık ve ruj rengi solar. Mavi, mora dönüşür; Açık kahverengi, tamamiyle kaybolur; Koyu yeşil, sarımsı bir hal alır; Kahverengi, daha koyulaşır; doğal fondöten ise soluk turuncu renge dönüşür.

\*Mavi ışık altında allık ve ruj mora dönüşür. Koyu allık siyahı mor bir hal alır ve hatta yanaklarda kirli benekler oluşabilir. Ruj, siyahlaşır; doğal fondötenler de mora dönüşür.

\*Yeşil ışık altında allık ve ruj, kahverengine dönüşür. Kahverengi, siyahlaşır; doğal fondöten ise yeşilimsi bir renk haline gelir.

Dansçı uygulayacağı makyaja çok özen göstermelidir. İyi sonuç alabilmek için malzemeler kaliteli seçilmeli ve yüze çok tıfızlıkla uygulanmalıdır. Dansçı sahneye çıktığında onu izleyenler için ne kadar çok hazırlık yapıldığı, ne tür malzeme kullanıldığı, ne kadar zaman harcandığı çok önemli değildir. İzleyici için önemli olan sonuçtur. İyi malzemenin ve iyi bir uygulamanın iyi sonuç vereceği unutulmamalıdır.

## **Bayan dansçılar için makyaj uygulaması:**

### **Kullanılacak malzemeler:**

- \*Yüzü örtmek için kullanılacak astar fondöten,
- \*Makyaj sünger,
- \*Highlight (Koyu bölgeleri açmak için),
- \*Shading (Gölgelendirmeler için),
- \*Fondöten, Highlight ve Shading uygulamaları için fırçalar (3'8)
- \*Krem ve toz allık,
- \*Göz farı (Beyaz ve koyu mavi),
- \*Pudra ve pudra pompası,



KRYOLAN firmasının, profesyonel sahne makyajı için hazırladığı makyaj malzemeleri

- \*Kaş kalemi (Siyah ve koyu kahverengi).
- \*Göz kalemi (Siyah ve koyu kahverengi).
- \*Rimel (Siyah ve kahverengi).
- \*Takma kirpikler,
- \*Makas.
- \*Kirpik yapıştırıcı,
- \*Kirpikleri yerleştirmek için kürdan.
- \*Cımbız,
- \*Ruj,
- \*Dudak parlatıcı kremi.

### **Uygulama:**

1. Uygulamaya başlamadan önce yüzünüzü sabunla güzelce yıkayıp kurulayın.
2. Fondöteni bütün yüzünüze, makyaj süngerini yardımıyla eşit bir biçimde yayın.
3. Göz altındaki kırışıklıkları ve morlukları, dudak, alın ve burundaki derin çizgi ve yarıkları kapatmak için fondöten rengine uygun Highlight uygulayın.
4. Eğer krem allık kullanacaksanız yüzünüzü pudralamadan önce, yine makyaj süngerini yardımıyla elmacık kemiklerinizin tam altından başlayarak, kemik yapısına göre hafifçe yukarıya doğru devam edin.(toz allık kullanacaksanız aynı işlemi yüzünüzü pudraladıktan sonra yapın) Yüzünüz çok yuvarlaksa bu uygulama tekniğinden kaçınarak allığınızı normal yanak renginin olduğu bölgeye sürün.
5. Beyaz farınızı göz kapagının alt bölümüne, kirpiklerin üstünden göz çukuruna kadar kalınca sürün.
6. Üç boyutlu bir göz elde edebilmek için koyu mavi renkli farı, beyaz farın bittiği yerden -kemik yapısını izleyerek- göz çukuruna, kaşların bittiği yere kadar uygulayın.
7. Bütün yüzünüzü pudra ponponu yardımıyla, sırtmeden, hafif vuruşlarla, saydam pudrayla pudralayın.
8. Pudranın fazlasını fırçalayın.
9. Sivri açılmış kaş kalemiyle kaşlarınızın ince bölgelerini doldurun. Yalnızca açık renk kılları koyulaştırın. Hafif dokunuş tekniği kullanarak düzgün bir hal alması için uygulama sonunda fırçalayın.
10. Yine sivri açılmış göz kalemi ile gözlerinizin hatlarını belirleyin.
11. Rimeli alt ve üst kirpiklerinize uygulayın
12. Göz ölçülerinize uygun kesilmiş takma kirpikleri dikkatlice düzelterek ameliyathanele kullanılan yapışkanı sürün. Kirpik diplerini derinize değecek biçimde yapıştırın. Göz kapagınıza ya da kirpiklerin üstüne asla yapıştırmayın. Bir kurdan yardımıyla kirpik diplerine bastırın ve göze zarar vermemek için çok dikkatli olun.
13. Şimdi allık fırçasıyla daha önce krem allık sürdüğünüz yere toz allık sürün. Sonra canlı, doğal ve tatlı bir görüntü elde etmek için fırça yardımıyla hafifçe çenenize, alnınıza ve hatta göz kapaklarının en dış kısmına, kaşın altına allığınızı uygulayın.
14. Dansçılar için, yapılan bu makyaja uygun, önceden belirlenen ruj rengi uygulayın. Dudak parlaklığını çok hafif olarak sürün ve dudak kenarlarını dudak kalemiyle yine hafifçe çizim.
15. Makyajınızı kontrol ettikten sonra malzemelerinizi toplayın, masanızı ve etrafınızı temizleyin.

16. Şimdi kostüm giymeye ve dansa hazırsınız.

## **Erkek dansçılar için makyaj uygulaması:**

### **Kullanılacak malzemeler:**

- \*Şampuan
- \*Fondöten.
- \*Makyaj sünger.
- \*Highlight (Koyu bölgeleri açmak için).
- \*Shading (Gölgelendirmeler için).
- \*Birkaç adet fırça (3/8)
- \*Krem ve toz allık.
- \*Pudra.
- \*Pudra ponponu.
- \*Kaş kalemi (saç rengine uygun)
- \*Saç jölesi
- \*Tarak ve fırça
- \*Saç kurutma makinesi.

### **Uygulama:**

1. Uygulamaya başlamadan önce saçlarınızı ve yüzünüzü şampuanla güzelce yıkayıp temizleyin.
2. Saçlarınızı bir parça jöleleyerek kurutun.
3. Temizlenip kurutulmuş yüzünüze makyaj sünger ile fondöteni iyice yayarak uygulayın.
4. Göz altında koyu halkalar varsa Highlight kullanarak kapatın.
5. Krem allığı yüzünüze düzenle yayın.
6. Shading'le burun kenarlarınıza yapacağınız gölgelendirme, burnun genişliği ve büyüklüğü ile orantılı olmalıdır.
7. Yüzünüzü pudra ponponu kullanarak hafif dokunuşlarla pudralayın.
8. Pudranın fazlasını fırçalayın.
9. Bütün yüzünüze toz allığı uygulayın. Güneş ışıklarının en çok vurduğu çene, şakak kemikleri, yanak ve alın koyulaştırılmalıdır.
10. Saçlarınızı tarayıp fırçalayın.
11. Makyajınızı kontrol ettikten sonra malzemelerinizi toplayın, masanızı ve etrafını temizleyin.
12. Şimdi kostüm giymeye ve dansa hazırsınız.



## KAYNAKLAR:

- AND, Metin. **Oyun ve Bügü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973.
- AND, Metin. **Türk Köylü Dansları**, İzletir Yayınları, 76, İstanbul, 1964.
- AND, Metin. **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982.
- AND, Metin. **The Pictorial History of Turkish Dancing**, Dost Yayıncılık, Ankara, 1976.
- AND, Metin. **Türkisch Miniature Painting The Ottoman Period**, Dost Yayıncılık, İstanbul, 1987.
- ATAMAN, Anraet Muhtar. **Musiki Tarihi**, M.H. Eğitimi Bakanlığı, Ankara, 1977.
- ATAMAN, Sadi Yaver. **Türk Halk Oyunları:1-Batlar**, Son Dur Yayınları, İstanbul, 1977.
- ATAMAN, Sadi Yaver. **100 Türk Halk Oyunu**, Yurt ve Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1973.
- AVŞAR, Mehmet Zaman. **Halk Oyunları Müziği, Göysileri ve Düğün Gelenekleri ile Manisa**, Mimarlar ve Mesiri Kurumları ve Turizm Demeği Yayınları, İzmir, 1985.
- AYDIN, Cengiz. **Okullarda Halkoyunları**, Karadeniz Matbaası, İzmit, 1981.
- AYKAN, Şenel. KAHVECI, Leyla. GÜLŞEN, Lutfi. **Müzikli ve Açıklamalı Halk Dansları**, Akdeniz Matbaası, Ankara, 1968.
- BAHRE, Muallim Hâsâr. **Anadolulu Köy Düğünleri**, Hacıbâyır Çınar Stüdyoları, Ortaöğretim Teknik Üniversitesi, Türk Halk Kültürü Topluluğu Yayınları, Ankara, 1979.
- BAI, İsmail. **Çerkesya'da Sosyal Yaşam - Adetleri**, Fikir Matbaası, Ankara, 1969.
- BARKAN, Moral. **Görüntüsel Anlatımda Müzik ve Renk İletişimi ve Folklor Üzerine**, 30 Ocak Tez, Yaratıcı Düşünce Özgür ONARAN, Eskişehir Teknoloji ve Design Bilim Akademi ve Bilim Bilimleri Fakültesi, Eskişehir, 1980-1982.
- BARLAS, Uğur. **Kayseri Düğünleri**, Yurttaş Kitabevi Folklor Yayınları 2, İstanbul, 1965.
- BARLAS, Uğur. **Hakkâri İli Evlenme Düğü ve Törenleri**, Dost Basınları, İstanbul, 1975.
- BARLAS, Uğur. ET, Nuhya. **Kütahya Düğün Adetleri**, Yurttaş Kitabevi Folklor Yayınları 1604, Ankara, 1965.
- HAYCAN, Lee. **Make-Up For The Theatre, Film and Television**, Adara and Charles BLACK, London, 1982.
- HAYKURT, Şani. **Türk Halkoyunları**, Halkoyunları Genel Merkezi Yayınları No:1, Ankara, 1965.
- BELIAZ, S. Vyu. **Polka**, Vihir, Vol:28, No:5, Çölöröl, 1970.
- BUCHMAN, Herman. **Stoema ve Televizyon Makyajı**, Çerir, Sema T. GÖSAL, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1988.
- BULUT, Serapattır. **Kuşakdan Kuşağa Erzurum Folkloru**, Erzurum Halk Oyunları Halk Kültürü Demeği Yayınları, Ankara, 1984.
- CEYLAN, Mustafa. **Tarihi ve Folkloruyla Elmadağ**, Yaratıcı Mimarlar, Ankara, 1963.
- CÖNGER, Mithat. **Milli Oyun Çalışmaları**, M.H. Eğitimi Bakanlığı, Ankara, 1967.
- DEMİRSİPAHİ, Cemal. **Türk Halk Oyunları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 148, Ankara, 1973.



DIETRICH, John E. **Play Direction**, Prentice-Hall, INC, New York, 1955

ELİAĞLARI, Devlet, Çeviri: Sahanur EYUBOĞLU - M. Ali ÇİMCİOĞUZ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

EYUBOĞLU, İsmet Zeki, **Anadolu Uygarlığı**, Der Yayınları, İstanbul, 1981

FENMEN, Beatrice. **Bale Tarihi**, Ses ve - Cenan AND Müzik Vakfı Yayınları 2, Ankara, 1986.

FISCHER, Emre. **Sanatın Gerekliği**, Çeviri: Cevat ÇAPAN, E Yayınları, İstanbul, 1980

..... **Gaziantep Folkloründe Halk Oyunları Çiydleri**, Gaziantep Vcdilgi Kùltür ve Te-  
rizen Mùdirliğı Yayın, Gaziyurt - Matbaası, Gaziantep, 1987.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. **Halk Türkùleri**, Uvkat Matbaası, İstanbul, 1930.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. **Türk Yurmalı Çalgıları**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1975

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. **Ülkelerde Kopuz Ve Trzeneli Sazlarımız**, Kùltür Bakanlığı Mù-  
h Fùlkùr Arayışına Damaç - Yayınları 15, Ankara, 1975.

HAM, Roszwick. **Theatres Planning Guidance For Design And Adaptation**, The Architectural  
Press, London, 1987.

HESENOV, Kamal. **Kadim Azerbaycan Halk Oyunları**, Hazerlaycan İsları ELİR, Hğor Ofset,  
İstanbul, 1986.

HOFMANN, Andre et Vladimir. **Le Ballet**, Bordas, Paris, 1986.

KARADAĞI, Nuhun. **Kùy Seyirlik Oyunları**, Türkiye İğ Hançarı Kùltür Yayınları, Ankara, 1978.

KEKESTECL, Ayys. **Damaç Öykùleri**, TRT 3 Radyo Yayın, Ankara, 1989.

KESKIN, Emre. **Emre Keskin'le Halkoyunlari Öğrenimi**, Kadıoğlu Matbaası, Ankara, 1975.

KOÇKAR, Metakin - RAMAZAN, Musa. **Kafkas Halk Dansları - Öğretim Yöntemi Ve Tek-  
nikleri**, Şarıl Eğıtım Ve Kùltür Vakfı Yayınları, İstanbul, 1987.

KONGAR, İsmet. **Kùltür Üzerine**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1984.

..... **Koreografi**, Ştepa Qendrone e Kriyatise Psiklore, Tiran, 1984.

MORGENROTH, Joyce. **Dance Improvisation**, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1995

MUTLU, De Umit. **Kanun Metodu 1**, Gùllùk Ticaret Gazetesi Tesisi, İstanbul, 1985.

NASRATTINOĞLU, İrfan Ünver. **Afyonkarahisar'da Evlenme Türùleri**, Umit Matbaası, Anka-  
ra, 1975.

NUTKU, Özdemir. **Dünya Tiyatrosu Barışi**, Cilt 1, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

NUTKU, Özdemir. **Şahne Bilgisi**, Cilt 2, Kahaleri Yayınev, İstanbul, 1989.

OZANKAYA, Prof. Dr. Özer. **Toplumbilim**, Tekle Yayınevi, İstanbul, 1986.

PARRAMON, Jose M. **Resimde Renk ve Uygulanışı**, Çevirici: Erol ERDURAN, Remzi Kitabevi,  
İstanbul, 1991.

READ, Herbert. **Sanat ve Toplum**, Çevirici: Selçuk MCLAYIM, Öküzan Yayınları, Ankara, 1981

..... **Reportör Müzikor Koreografik**, Ştepa Qendrone e Kriyatise Psiklore, Tiran,  
1987.

SAÇAN, Ahmet. **Milli Oyunlarımız**, Ouder Matbaası, Ankara, 1974.

- SAYGUN, Naim. Adım. Anadolu Dansları ve Bantların Ayinsel Niteliği Üstüne. Folklor Dergisi, Sayı:39, İstanbul, 1975.
- SERNİKLİ, Güler. Türkiye’de Oyun (Rakı) Konusunda Yayımlanan İlk Yaza. Halkbilimi Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi. Folklor Kütüphanesi Yayını, Sayı:18, İstanbul, 1976.
- SEVENGİL, Renk Akinat. İstanbul Nasıl Eğleniyordu - 1453’ten 1927’ye Kadar. Hazırlayan: Sami ONAL. İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.
- SILVESTER, Victor. Modern Ballroom Dancing, Djalmar Square Publishing, Nova Pontrefri, Venetia, USA, 1993.
- SOZLER, Yonul. Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi. Rezz. Kitabevi, İstanbul, 1986.
- SÜMEN, Meriç. Türkiye’de Dans Sanatının Dünü, Bugünü ve Yarını, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildirileri, Ankara, 1985.
- ŞERFEDİNOV, Yahya. Yangıray Kayıtları, Tashkent, 1979.
- TEHİR, Dr.Serol. Davranışlarımızın Kökeni, Sema Yayınları, İstanbul, 1978.
- TEKİN, İdris.D. Coğrafya ve Diğerleri. İnsan İletişiminin Boyutları. Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı. Yayını, Eskişehir, 1988.
- .....The Strandbook Lighting for Entertainment. Strand Lighting Limited, England.
- THOMSON, George. Aşkilyos ve Ahtut. Çeviren:Mehmet H.DÖĞAN, Payel Yayınları, İstanbul, 1980.
- THOMSON, George. İnsanın Özü. Çeviren: Celal ÜSTER, Payel Yayınları, İstanbul, 1983.
- ULNALL, Prof.Dr.İsmail. Estetik. Cem Yayınevi, İstanbul, 1984.
- VALDRIE PRISTON, F.L.G. A Handbook for Modern Educational Dance, Mac Donald and Evans Ltd, London, 1963.
- YALMAN, Ali Rıza. Cenupia Türkmen Oymakları 2. Hazırlayan: Sabahattin LEMİR. Kültür Bakanlığı Yayınları, 256, Ankara, 1977.
- YÖNETKEN, Halil Baki. Deleme Notları:1, Osmangazi Yayınları, İstanbul, 1966.

## Dergiler:

- Folklor, Cilt 1, Türk Folklor Kurumu Yayını, İstanbul, 1969 - 1972.
- Folkloru Doğru, Sayı 1 - 50, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kütüphanesi Yayını, İstanbul, 1970 - 1979.
- Halay, Sayı 10, Şafak Matbaası, Ankara, 1983.
- Halkbilimi, Sayı 1 - 52, Şafak Matbaası, Ankara, 1974 - 1979.
- Sivas Folkloru, 5 Cilt, Emek Matbaası, Sivas, 1972 - 1977.
- Toprak, Sayı 3, 6, 7, Hıy-Tür Folklor ve Tünzür Dönüşü Yayını, Ankara, 1976 - 1981.
- Türk Halk Müziği ve Oyunları, Cilt 1, Teknok Basmı Sanayi Matbaası, Ankara, 1982.
- Türk Folkloru, 5 Cilt, Matbaa - 81 Teseden, İstanbul, 1979 - 1984.
- Türk Folklor Araştırmaları, 20 Cilt, Türk Halk Bilgisi Folklor, Dönüşü Yayını, Yörük Matbaası, İstanbul, 1949 - 1979.



Y. İsmail - D. Özdemir  
T. Özdemir - S. Özdemir - Ç. Özdemir

# DANS VE HALKDANSLARI

Dr. T. İsmail - Dr. D. Özdemir

1. BASKI  
2014  
10  
2014

